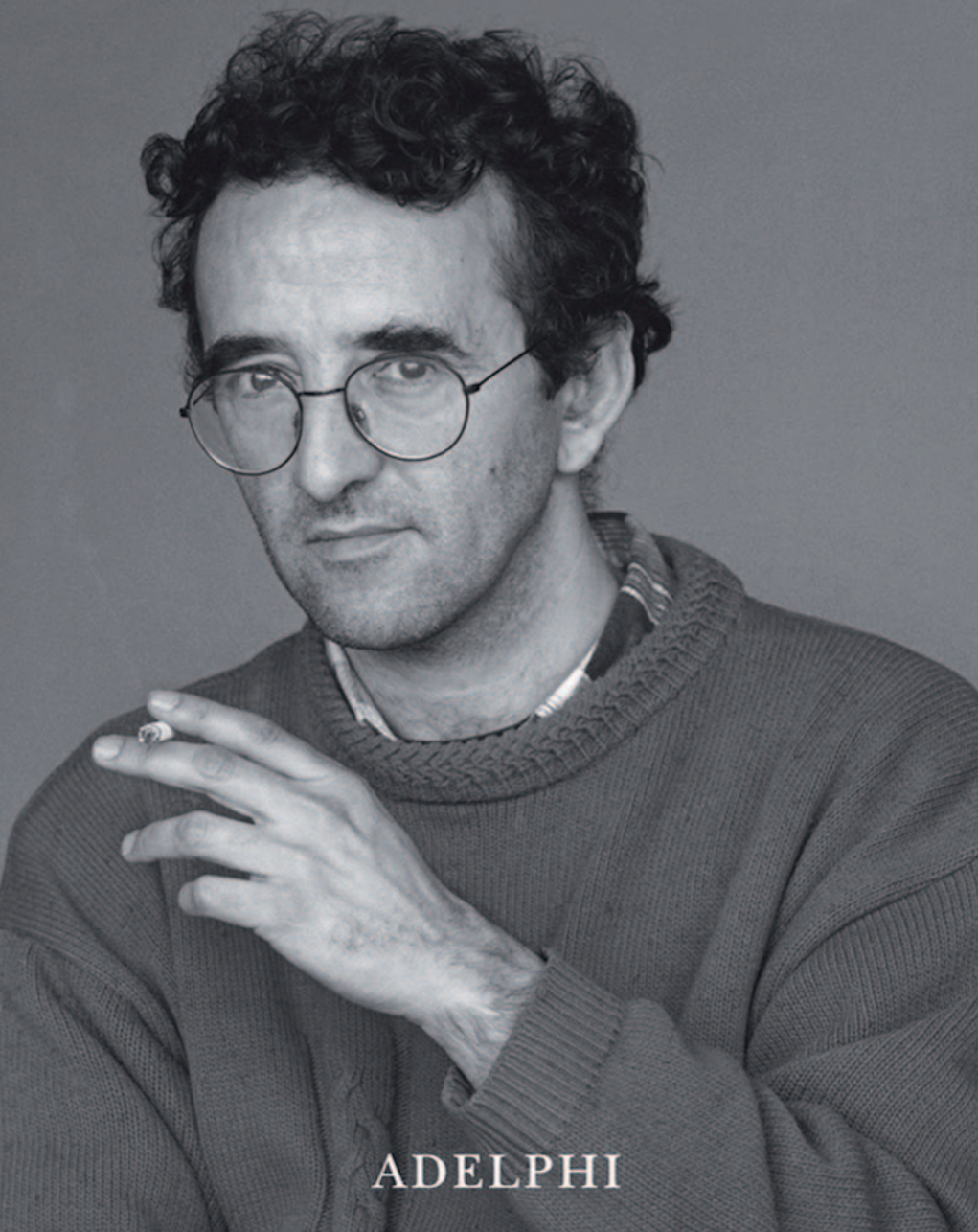


Roberto Bolaño
TRA PARENTESI



ADELPHI



Risvolti

Fra il 1998 e il 2003, con l'intensificarsi delle sue collaborazioni a giornali e riviste, Roberto Bolaño accumula una quantità rilevante di discorsi, interventi, recensioni. Sembra un effetto collaterale dell'idea compulsiva di scrittura a cui da sempre pagava il suo tributo. In realtà, colei lettori avranno modo di scoprire, Bolaño stava dando vita a qualcosa di diverso e imprevedibile: un autoritratto per frammenti d'occasione. Tale infatti si rivela subito *Tra parentesi*: i testi che vi sono radunati – alcuni ancora inediti – sono tutti dedicati a temi o a personaggi niente affatto incidentali nella carriera di Bolaño: il Cile, l'esilio, la poesia latinamericana, la vita e le opere – reinventate in poche frasi – di Philip K. Dick e Burroughs, Nicanor Parra e Gombrowicz, Borges e Rodolfo J. Wilcock. Una divagazione alla volta, un'incursione dopo l'altra in territori noti a lui solo, questo libro diventa proprio il genere di opera che Bolaño pretendeva di odiare sopra ogni altra: un'autobiografia – qualcosa che, come lui stesso dice delle memorie di Ellroy, «finisce con un uomo solo che rimane in piedi ... Vale a dire, non finisce mai». Difficile immaginare un epitaffio più co seguente e più lusinghiero.

«Mi commuovono i lettori puri, quelli che hanno ancora il coraggio di leggere il *Dizionario filosofico di Voltaire*, che è una delle opere più moderne e amene che conosco. Mi commuovono i giovani di ferro che leggono Cortázar e Parra, proprio come li lessi io e come cerco di continuare a leggerli. Mi commuovono i giovani che si addormentano con un libro sotto la testa. Un libro è il miglior cuscino che ci sia».

Roberto Bolaño è nato a Santiago del Cile nel 1953 ed è morto a Barcellona nel 2003. Di lui Adelphi ha pubblicato *2666* (2007-2008). *Tra parentesi* è apparso postumo nel 2004.

La cornice della copertina è ripresa da un frammento di tessuto in fibra di guanaco proveniente dalla Patagonia.

In sovracoperta: Roberto Bolaño ritratto nel 1998.

© ANNA OSWALDO CRUZ/ ALBUM/ CONTRASTO

Roberto Bolaño

TRA PARENTESI



ADELPHI

SAGGI
NUOVA SERIE

63

Roberto Bolaño

TRA PARENTESI

Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)

A CURA DI IGNACIO ECHEVARRÍA
TRADUZIONE DI MARIA NICOLA



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:

Entre paréntesis

Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)

© 2004 HEREDEROS DE ROBERTO BOLAÑO

© 2009 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-2455-2

INDICE

<i>Presentazione</i> di Ignacio Echevarría	13
--	----

TRA PARENTESI

APERTURA. Autoritratto	25
------------------------	----

1. TRE DISCORSI INSOSTENIBILI

Derive della mala	29
Discorso di Caracas	37
Letteratura ed esilio	46

2. FRAMMENTI DI UN RITORNO AL PAESE NATALE

Esili	57
Frammenti di un ritorno al paese natale	67
Il corridoio apparentemente senza uscita	80
Parole venute dallo spazio	88
Una modesta proposta	90
Senza un tetto	93
La poesia cilena senza un tetto	95

Su Bruno Montané	97
Otto secondi con Nicanor Parra	97
Perduti	100
Il mistero trasparente di José Donoso	105
Sulla letteratura, sul Premio Nacional de Literatura e sulle strane consolazioni del mestiere	107

3. TRA PARENTESI

I. GENNAIO 1999 - APRILE 2000	113
La miglior banda	113
L'inverno delle lettrici	114
I pasticciari	115
La libraia	116
Torneo	117
I libri di memorie	118
La primavera a Blanes	119
La letteratura cilena	120
<i>Ferdydurke</i> in catalano	122
Berlino	123
Civiltà	125
La poetessa Olvido García Valdés	126
Roberto Brodsky	128
Storie di luglio	129
A.G. Porta	130
Sono strani gli amici	131
Aerei	132
Dimas Luna, principe	133
Ana María Navales	134
Gli angeli dell'inferno	135
Il fantasma di Àngel Planells	136
Racconto di Natale a Blanes	137
II. MAGGIO 1999 - LUGLIO 2001	139
Un pomeriggio con Huidobro e Parra	139
Lichtenberg di fronte alla morte	140
Sergio Pitòl	141

L'incredibile César Aira	142
Ricordi di Juan Villoro	144
<i>Hannibal</i> di Thomas Harris	145
Miguel Casado, poeta	146
Lo stiletto di Rodrigo Rey Rosa	147
Osvaldo Lamborghini, martire	148
Sara e Steva	149
Mosley	150
Borges e i corvi	152
Sole e teschio	153
<i>The Sinaloa Story</i>	154
Burroughs	155
Neuman, toccato dalla grazia	156
Il coraggio	157
Wilcock	158
Puigdevall, un tipo strano	159
Javier Cercas torna a casa	160
Neruda	161
Pezoa Véliz	163
<i>Una casa para siempre</i>	164
Il secolo di Grass	165
Il rapsodo di Blanes	166
L'anima venduta al diavolo	167
L'antenato	168
Il romanzo come puzzle	170
Un racconto perfetto	171
Alphonse Daudet	173
Jonathan Swift	175
Ernesto Cardenal	177
Un romanzo di Turgenev	178
Horacio Castellanos Moya	181
Borges e Paracelso	183
L'ultimo romanzo di Javier Cercas	185
Braque, <i>Il giorno e la notte</i>	188
Il Sodoma	189
Autori che si allontanano	191
Philip K. Dick	193
Il libro che sopravvive	195
<i>Meridiano di sangue</i>	197

Trovatori	198
Herralde	200
Congetture su una frase di Breton	202
Tentativo di catalogazione dei mecenati	204

III. SETTEMBRE 2002 - GENNAIO 2003 207

Jim	207
Il suicidio di Gabriel Ferrater	209
Rodrigo Rey Rosa nel Mali, credo	210
Qualche parola per Enrique Lihn	212
Tutte le cose di cui parlo con Fresán	214
Ricordi di Los Ángeles	216
Autobiografie: Amis & Elroy	217
Lo strano signor Alan Pauls	219
Javier Aspuruá al proprio funerale	221
Per arrivare davvero a Madrid	223
Il Bukowski dell'Avana	225
Sergio Gonzaláz Rodríguez sotto l'uragano	227
84, <i>Charing Cross Road</i>	229
Jaume Vallcorba e i premi	230
Tiziano ritrae un uomo malato	232
Fogli scritti sulla scala di Giacobbe	234
La traduzione è un'incudine	235
L'umorismo resta fuori dalla porta	237

4. SCENARI

Proclama di Blanes	243
La Selva Marítima	249
Spiaggia	254
Alla ricerca del Torico di Teruel	259
Vienna e l'ombra di una donna	263
L'ultimo posto sulla terra	267
I personaggi fatali	271

5. IL BIBLIOTECARIO CORAGGIOSO

La nostra guida indiana	281
-------------------------	-----

Gli inventori deliranti	292
Le parole e i gesti	294
L'ultimo libro di Vila-Matas	295
Il bibliotecario coraggioso	298
<i>Bomarzo</i>	300
Due romanzi di Mario Vargas Llosa	303
Note intorno a Jaime Bayly	309
Una passeggiata nell'abisso	315
Siviglia mi fa morire	318

6. UNO SCRITTORE NELL'INTIMITÀ

Chi ne ha il coraggio?	325
Uno scrittore nell'intimità	328
Consigli sull'arte di scrivere racconti	331
Intorno ai <i>Detective selvaggi</i>	332

CHIUSURA. Stella distante	335
<i>di Mónica Maristain</i>	

<i>Fonti</i> di Ignacio Echevarría	351
------------------------------------	-----

<i>Note</i> di Maria Nicola	363
-----------------------------	-----

<i>Indice dei nomi</i>	369
------------------------	-----

PRESENTAZIONE

DI IGNACIO ECHEVARRÍA

Questo volume riunisce la maggior parte degli articoli di Roberto Bolaño usciti su giornali e riviste fra il 1998 e il 2003, oltre a qualche prefazione sparsa, e ai testi di discorsi o conferenze tenuti da Bolaño nello stesso periodo. L'insieme acquista dimensioni inaspettate e si presenta come una «cartografia personale» dell'autore: fra tutto ciò che scrisse, è quanto più si avvicina a una sorta di «autobiografia frammentata».

La data di partenza, 1998, non è arbitraria. Fino a quell'anno (malgrado il *succès d'estime* ottenuto nel 1996 con *La letteratura nazista in America* e *Stella distante*, e nel 1997 con *Chiamate telefoniche*), Roberto era uno scrittore poco noto che viveva in relativo isolamento a Blanes, cittadina di mare in provincia di Girona. Solo nel 1998, in seguito alla pubblicazione dei *Detective selvaggi* e alla vasta risonanza che ebbe il romanzo, Roberto si vede offrire la possibilità di collaborare con diverse testate della stampa spagnola e latinoamericana e comincia a essere invitato da più parti a tenere conferenze, scrivere prefazioni, presentare libri o partecipare a convegni.

Oggi è difficile avere idea della rapidità con cui avvenne tutto questo. Sta di fatto che il più vecchio dei testi qui raccolti, *Chi ne ha il coraggio?*, comparve su «Babelia», supplemento culturale del quotidiano «El País», nel gennaio del 1998. Meno di un anno dopo Bolaño si impegna a scrivere un pezzo più o meno settimanale per il «Diari de Girona»; il primo uscirà nel gennaio del 1999, e di lì in poi Bolaño – che si va appassionando a questa nuova modalità di scrittura – non cessa di far uscire articoli, a cadenza piuttosto regolare, su diversi giornali, e di partecipare a un numero crescente di eventi di vario genere.

Tutti i testi qui raccolti furono scritti in un arco di tempo di circa cinque anni. Non è strano, dunque, che condividano una tonalità comune, rivelino frequenti assonanze e si articolino fra loro in modo naturale, con sorprendente coerenza. Si poteva presentarli seguendo un rigoroso criterio cronologico, ma alla fine questa soluzione fu scartata in favore di una sequenza più ragionata, che suddivide l'eterogeneo materiale in sei parti principali, precedute da un breve *Autoritratto* e seguite da una delle ultime interviste concesse da Bolaño prima di morire.

Aprono il volume i testi di tre discorsi (termine preferibile a quello più convenzionale di «conferenza» che Roberto lesse in occasioni molto diverse. Sono stati definiti «insostenibili» per una ragione precisa: la stretta affinità con i due discorsi che lo stesso Bolaño inserì alla fine del *Gaucha insostenible*, uscito postumo (2003). «Letteratura + malattia = malattia» e «I miti di Chtulhu», infatti, stupirono per il tono perentorio e le dichiarazioni categoriche che contenevano; *Derive della mala*, il primo dei «Tre discorsi insostenibili», riprende quello stesso tono: a partire dal *Martín Fierro*, il gaucha insostenibile per eccellenza, passa a occuparsi dei santi patroni della letteratura argentina postborgesiana. Gli altri due discorsi sono di carattere più personale.

Discorso di Caracas è il testo che Bolaño lesse in occasione della consegna del Premio Rómulo Gallegos per *I detective selvaggi*. È un discorso scritto con un grado di sincerità inatteso, nel quale Bolaño fa pubblica professione della sua fede letteraria e dichiara, con commovente serietà, che tutto ciò che ha scritto «è una lettera d'amore o d'addio alla mia generazione». Infine, *Letteratura ed esilio* riflette su un tema cruciale nella vita e nell'opera di Roberto Bolaño, che poco dopo aver letto questo discorso avrebbe affrontato l'intensa esperienza di ritornare in Cile per la prima volta dopo venticinque anni.

La seconda sezione di questo volume, «Frammenti di un ritorno al paese natale», si apre con *Esili*, anch'esso composto prima del ritorno in patria. Segue il lungo articolo che dà il titolo alla sezione, scritto alla fine del 1998 dopo il primo dei due viaggi in Cile; Bolaño vi registra le sue impressioni; in tono apprensivo ma cordiale, pieno di umorismo. Poco dopo, però, sulla rivista «Ajoblanco» di Barcellona pubblica un pezzo ben più nero e amaro; è il resoconto di una cena a casa della scrittrice cilena Diamela Eltit e del marito, il ministro socialista Jorge Arrate, portavoce del governo di Frei. Quel resoconto - rielaborato più avanti in *Notturmo cileno* - giunse rapidamente in Cile e ferì, comprensibilmente, suscettibilità d'ogni genere. Di conseguenza, il secondo viaggio di Roberto Bolaño in Cile, nel novembre del 1999, si svolse in un clima burrascoso, per via delle aspre recriminazioni e dei boicottaggi di una parte dell'establishment culturale. Esito prevedibile, dato l'impeto viscerale con cui Bolaño si esprimeva sia sulla politica e la società cilene sia sulla cultura, in particolare sulla poesia. I testi qui riuniti lo confermano. Fra tutti, è il caso di segnalare quello dedicato a Nicanor Parra, il cui magistero fu costante e decisivo per l'opera di Bolaño, come appare chiaro in più punti. Senza tener conto dell'insegnamento di Parra è impossibile

spiegarsi la poesia di Bolaño (e non va dimenticato che Roberto fu, prima di tutto e soprattutto, poeta); ma anche nei discorsi più o meno insostenibili, nell'atteggiamento sempre più molesto, più irriverente, più demolitivo di Bolaño, si scorge l'insegnamento profondo del grande poeta cileno.

La parte più cospicua del volume, «Tra parentesi», è costituita dagli articoli usciti sul quotidiano cileno «Las Ultimas Noticias» nella rubrica Entre paréntesis. Bolaño non era alla sua prima collaborazione giornalistica: per più di un anno aveva scritto regolarmente sul «Diari de Girona» - ai cui direttori, e in particolare a Salvador Cargol, caposervizio delle pagine culturali, va il merito di aver pensato a Roberto Bolaño come *columnist*. Dal gennaio 1999 alla primavera del 2000 Roberto pubblicò sul «Diari de Girona» una cinquantina di articoli e qualche recensione; i pezzi comparivano in genere accanto all'editoriale e più volte, per ironia della sorte, si ritrovarono spalla a spalla con quelli dello scrittore Josep Maria Gironella, un tempo celeberrimo autore di romanzi di ispirazione cattolica e nazionalista come *I cipressi credono in Dio* e *Un millón de muertos*. Gli articoli di Bolaño venivano tradotti in catalano dalla redazione del giornale; di alcuni non è stata ritrovata la versione originale, e perciò non figurano in questa raccolta.

Poco dopo avere sospeso la sua collaborazione con il «Diari de Girona», lo stesso Bolaño, in risposta all'invito dell'amico Andrés Braithwaite, propose di tenere una rubrica settimanale su «Las Ultimas Noticias», quotidiano di antica tradizione e vasta diffusione in Cile. La corrispondenza fra Bolaño e Braithwaite permette di seguire passo passo la nascita dell'iniziativa, che avvenne in un clima di giocosa complicità. Scrive Bolaño a Braithwaite nel luglio del 2000: «Passando ad altro: avrei pensato di pubblicare da qualche parte (dico: pensato) i miei articoli di una pagina che sono usciti in catalano, aggiungendo-

ne altri del tutto nuovi. Vi si parla di scrittori, talvolta di film, di pittori, d'Europa e d'America. Te li offro. Dimmi se ti interessano... Potrei tenere una rubrica settimanale (ho già più di quaranta pezzi)». Specifica Roberto il giorno dopo: «Mi piacerebbe tenere una rubrica nella quale poter parlare del più sconosciuto poeta provenzale come del più noto romanziere polacco, il che a Santiago suonerà cinese. Di fatto, questi articoli di qui a qualche tempo saranno raccolti in un libro, e per questo vorrei poterci mettere anche i pezzi già usciti in catalano. Non so se è chiaro: sarebbe una rubrica *fondamentalmente* letteraria».

Andrés Braithwaite accettò la proposta, e subito i due cominciarono a discutere sul titolo più adatto. «Credo che la rubrica *dovrebbe* avere un titolo» dice Bolaño, e suggerisce, ridendo: «È DIO CHE VI PARLA? COSÌ PARLÒ ZARATHUSTRA? L'ORACOLO DI DELFI? IL FLAGELLO DI DIO?... Scherzo. Ripeto: scherzo. In realtà non mi viene in mente niente. DI QUI E DILÀ è un brutto titolo, ma l'idea è questa. Oppure: APPUNTI. (O qualcosa del genere». Braithwaite inviò a Bolaño una lista di proposte che lo fecero «ridere parecchio». Fra queste vi era «Entre paréntesis», che piacque a tutti e due.

Raccogliere in un volume i propri scritti giornalistici era già, come si è visto, nelle intenzioni di Bolaño. In questa sezione gli articoli sono stati divisi in tre parti: la prima presenta i pezzi usciti sul «Diari de Girona» che Bolaño non selezionò per la rubrica su «Las Últimas Noticias»; la seconda raccoglie tutti gli articoli usciti su «Las Últimas Noticias», per lo più provenienti dal «Diari de Girona»; la terza parte è costituita da contributi scritti espressamente per il giornale cileno.

Gli articoli della seconda parte sono stati presentati nell'ordine stabilito da Bolaño per la rubrica Entre paréntesis, presumendo che vi fosse sottesa una scelta precisa, dal momento che Bolaño cominciava a valutare la possibilità di raccogliere i suoi articoli in un volume. E tuttavia non va dimenticato il carattere

periodico dei testi qui riuniti: a cadenza settimanale o quindicinale, di estensione più o meno simile, sono collegati fra loro come le pagine di un'agenda in cui l'autore andasse via via registrando i suoi gusti, i suoi affetti, le sue devozioni, le sue manie.

La sezione successiva, intitolata «Scenari», contiene resoconti di viaggio e articoli dedicati a luoghi familiari o mete occasionali. La località di Blanes, che si affaccia più volte negli scritti di Bolaño, trova qui un ruolo centrale. Roberto Bolaño si sentì sempre a suo agio in questa città di mare, della cui esistenza, come dice nel *Proclama di Blanes*, ebbe notizia per la prima volta in Messico, leggendo il romanzo di Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*. Blanes fa da sfondo anche a *Spiaggia*, un testo narrativo che potrebbe perfettamente figurare in un libro di racconti.

La disinvoltura con cui Bolaño si muove fra un genere e l'altro è ravvisabile fin dagli inizi. Negli ultimi due libri di racconti giunse ad accostare, senza alcun distinguo, scritti di diversissima portata e natura: in *Puttane assassine* (2001), pagine come quelle di «Car-net di ballo» hanno un taglio inequivocabilmente autobiografico; nel *Gaucha insostenibile* furono inseriti due testi pensati per interventi o discorsi, e il libro si apre con un articolo nato per la rubrica di «Las Ultimas Noticias», *Jim*, e qui riproposto per completezza. *Jim* sta a metà fra il pezzo autobiografico e il racconto di finzione; il già menzionato *Spiaggia*, invece, il cui narratore è un ex eroinomane, appartiene pienamente all'ambito della finzione - benché sia evidentemente imparentato con *Sole e teschio*, uscito nel 1999 per il «Diari de Girona» e l'anno successivo, con lievi ritocchi, su «Las Ultimas Noticias».

In definitiva, questo volume pare allinearsi naturalmente agli altri libri che Bolaño pubblicò in vita, tanto da consentirci di immaginare che lui stesso, lungi dall'eluderne carattere miscelaneo, lo avrebbe accen-

tuato, secondo la tendenza che già è dato cogliere in *Puttane assassine* e *Il gaucho insostenibile*.

La quinta parte è interamente dedicata a scrittori e libri. Sono di nuovo testi sciolti, in genere scritti su commissione, per lo più prefazioni e recensioni, qualche pagina «necrologica» (quella dedicata a Camilo José Cela nei giorni che seguirono la morte) o d'occasione (*Note intorno a Jaime Bayly*). Chiude questa sezione uno degli ultimi scritti di Bolaño, «Siviglia mi fa morire», discorso incompiuto che Roberto stava preparando per il primo *Encuentro de Escritores Latinoamericanos* organizzato dalla casa editrice Seix Barral, tenutosi a Siviglia nel giugno del 2003. Non essendo riuscito a terminarlo, in quella circostanza Bolaño lesse «I miti de Chtulhu». È chiaro che, se fosse stato terminato, *Siviglia mi fa morire* sarebbe stato affine ai «discorsi insostenibili». Il contenuto non lascia dubbi quanto allo sfondo sul quale vanno letti gli applausi, le pacche sulla spalla, le strizzate d'occhio e gli scappellotti che Bolaño distribuisce ai suoi contemporanei, in particolare ai giovani autori latinoamericani che, con maggiore o minor ragione, non cessano di evocarlo come maestro.

«Uno scrittore nell'intimità», l'ultima parte di questo volume, raccoglie quattro testi brevi nei quali Bolaño ricorda la sua formazione di lettore, divaga sulla «cucina letteraria», si permette di impartire «consigli sull'arte di scrivere racconti» e fornisce alcune chiavi di lettura dei *Detective selvaggi*.

Chiude il volume una delle ultime interviste a Roberto Bolaño, se non l'ultima. Fu Monica Maristain a intervistarlo per l'edizione messicana di «Playboy», e Bolaño, che aveva fornito le sue risposte per iscritto, disse che la cosa l'aveva molto divertito. Il risultato è una sorta di ritratto per il quale Bolaño

posò con la disinvoltura e l'ironia che sempre lo caratterizzarono.

Per mettere insieme questo libro è stato necessario vincere gli scrupoli suscitati dalla mancanza di un consenso esplicito dell'Autore. Il fatto che Roberto Bolaño avesse espresso più volte l'intenzione di raccogliere in volume le sue collaborazioni a giornali e riviste, è il primo argomento che pare giustificare il lavoro. Tuttavia rimane ragionevole domandarsi se Bolaño vi avrebbe accolto o meno alcuni pezzi, e secondo quale criterio li avrebbe scelti e disposti. Poiché su questo punto non vi sono appigli, si è cercato di operare con la massima neutralità, senza però rinunciare a un criterio organizzativo. Non è stato «censurato» o escluso nessuno dei testi ritrovati, con la sola eccezione di quelli tradotti in catalano dei quali non è stata ritrovata la versione originale. Diverso è il caso dei testi di cui non è nota l'esistenza, che compariranno qua e là dopo la pubblicazione di questo volume ma che non saranno numerosi. Del resto questa raccolta non ha nessuna pretesa di esaustività, tanto più che si è deciso a priori di tralasciare gli scritti giovanili che Bolaño diede alle stampe negli anni in cui viveva in Messico. Inserirli in questo volume avrebbe significato infrangere la notevole sintonia che lega tutto il materiale qui raccolto. Senza contare che si avvertiva l'urgenza di mettere questi testi a disposizione del pubblico, affinché venissero letti con il ricordo ancora vivo dell'Autore, dalla cui morte non è trascorso un anno mentre si scrivono queste righe.

Al termine del volume si forniscono notizie sulla provenienza di ciascuno dei testi qui raccolti, accompagnate da note esplicative. Lì si vedrà che eccezionalmente, in considerazione del loro interesse, sono stati inseriti in questo volume alcuni scritti probabilmente mai pubblicati, malgrado l'intenzione originaria fosse riunire solo i testi dispersi

di Bolaño, a esclusione degli inediti, senza mettere mano al suo legato di manoscritti, che è immenso.

A questo punto pare superfluo giustificare la scelta del titolo, di cui si è detta la provenienza. Del resto, tutti i testi qui raccolti furono scritti «tra parentesi», ossia in margine all'incessante attività creatrice che inevitabilmente traspare da queste pagine, nel disperato braccio di ferro che Bolaño sostenne con la morte per portare a compimento il suo monumentale 2666, destinato a confermarlo come romanziere assolutamente fuori serie, decisivo.

Si è detto che questo volume configura una sorta di «cartografia personale» di Roberto Bolaño e che, fra tutto ciò che scrisse, è quanto più si avvicina a una sorta di «autobiografia frammentata». Che i pezzi qui raccolti siano di natura «fondamentalmente letteraria» non contraddice questa affermazione. Borges si diceva orgoglioso più dei libri che aveva letto che di quelli che aveva scritto. Nell'*Autoritratto* che apre il volume, Bolaño, lettore assiduo di Borges, dichiara di essere «molto più felice quando leggo che quando scrivo»:

«La critica è la forma moderna dell'autobiografia» osserva Piglia in *Formas breves*. E aggiunge: «La scrittura di finzione cambia il modo di leggere, e la critica che un autore scrive è lo specchio segreto della sua opera». Qualcosa di simile diceva Sergio Pitol nell'*Arte de la fuga*, libro col quale, come con quello di Piglia, *Tra parentesi* può considerarsi in qualche modo imparentato. Si potrebbero enumerare altri precedenti di scrittura confessionale attraverso la lettura intesa come sostanza autobiografica dello scrittore, ma quanto detto basti a giustificare il ruolo che questo libro è chiamato ad assumere per una giusta ricezione di Roberto Bolaño, un autore il cui influsso sulle rotte della narrativa in lingua spagnola è appena cominciato.

Barcellona, maggio 2004

TRA PARENTESI

Di quanto ho perduto, irrimediabilmente perduto, desidero recuperare solo la disponibilità quotidiana della mia scrittura, righe capaci di prendermi per i capelli e tirarmi su quando il mio corpo non vorrà più farcela.

ROBERTO BOLAÑO, *Anversa*

APERTURA. AUTORITRATTO

Sono nato nel 1953, l'anno in cui morirono Stalin e Dylan Thomas. Nel 1973 fui incarcerato per otto giorni dai militari golpisti del mio paese, e nella palestra dove venivano tenuti i prigionieri politici trovai una rivista inglese con un reportage fotografico sulla casa di Dylan Thomas nel Galles. Io credevo che Dylan Thomas fosse morto povero e quella casa mi parve magnifica, come una casa incantata nel bosco. Di reportage su Stalin non ce n'erano. Ma quella notte sognai Stalin e Dylan Thomas: erano in un bar di Città del Messico, seduti a un tavolino rotondo, un tavolino di quelli per fare a braccio di ferro, solo che non facevano a braccio di ferro, facevano a chi reggeva meglio l'alcol. Il poeta gallese beveva whisky e il dittatore sovietico vodka. Con il procedere del sogno l'unico ad avere la nausea e a sentirsi sempre peggio ero io. Questo per quanto riguarda la mia nascita. Per quanto riguarda i miei libri devo dire che ho pubblicato cinque raccolte di poesie, un libro di racconti e sette romanzi. Le mie poesie non le conosce quasi nessuno, il che probabilmente è un bene. I miei libri di prosa hanno un certo

numero di lettori fedeli, il che probabilmente è immeritato. In *Consigli di un discepolo di Jim Morrison a un fanatico di Joyce* (1984, scritto in collaborazione con Antoni García Porta) parlo della violenza. Nella *Pista di ghiaccio* (1993) parlo della bellezza, che dura poco e finisce quasi sempre in modo disastroso. Nella *Letteratura nazista in America* (1996) parlo della miseria e della sovranità della pratica letteraria. In *Stella distante* (1996) tento un approccio, molto modesto, al male assoluto. Nei *Detective selvaggi* (1998) parlo dell'avventura, che è sempre inaspettata. In *Amuleto* (1999) cerco di consegnare al lettore la voce esaltata di un'uruguaiana con una vocazione da greca. Tralascio il mio terzo romanzo, *Monsieur Pain*, il cui tema è indecifrabile. Anche se da più di vent'anni vivo in Europa, la mia sola nazionalità è quella cilena, ma ciò non impedisce che io mi senta profondamente spagnolo e latinoamericano. Nel corso della mia vita ho vissuto in tre paesi diversi: Cile, Messico e Spagna. Ho fatto quasi tutti i mestieri, tranne i tre o quattro che chiunque abbia un minimo di decoro rifiuterà sempre di esercitare. Mia moglie si chiama Carolina López e mio figlio Lautaro Bolaño. Entrambi sono catalani. In Catalogna, inoltre, ho appreso la difficile arte della tolleranza. Sono molto più felice quando leggo che quando scrivo.

1.

TRE DISCORSI INSOSTENIBILI

DERIVE DELLA MALA

È curioso che siano stati degli scrittori borghesi a porre il *Martín Fierro* di Hernández al centro del canone della letteratura argentina. Su questo punto, naturalmente, si può discutere, ma resta il fatto che il gaucho Fierro, paradigma dell'uomo spogliato di tutto, dell'uomo coraggioso (ma anche pronto a uccidere), sta al centro di un canone, il canone sempre più insensato della letteratura argentina. Come poema, il *Martín Fierro* non è una meraviglia. Come romanzo, invece, è vivo, pieno di significati da esplorare, vale a dire conserva la sua atmosfera di vento o meglio di sventatezza, i suoi odori d'aria aperta, la sua disponibilità ai rovesci del caso. E tuttavia è un romanzo della libertà e della sozzura, non un romanzo sull'educazione e le belle maniere. È un romanzo sul coraggio, non un romanzo sull'intelligenza, né tanto meno sulla morale.

Se il *Martín Fierro* domina la letteratura argentina e il suo posto è al centro del canone, l'opera di Borges,

forse il più grande scrittore nato in America latina, è solo una parentesi.

È curioso che Borges abbia scritto tanto e tanto bene del *Martín Fierro*. Non solo il Borges giovane che tende, sul piano puramente verbale, a essere nazionalista, ma anche il Borges adulto, che a volte rimane estasiato (stranamente estasiato, come se assistesse alle gesticolazioni della Sfinge) davanti alle quattro scene più memorabili dell'opera di Hernández, e a volte scrive addirittura dei racconti, svogliati e perfetti, tematicamente epigonalmente rispetto all'opera di Hernández. Quando Borges commenta Hernández non lo fa con l'affetto e l'ammirazione che ha per Güiraldes, né con la sorpresa e la rassegnazione che prova nel rievocare quel mostro familiare che fu Evaristo Carriego. Nel caso di Hernández, e del *Martín Fierro*, Borges dà l'impressione di recitare, di recitare alla perfezione, fra l'altro, ma in una pièce teatrale che fin da subito gli pare, più che detestabile, sbagliata. Ma detestabile o sbagliata che sia, gli pare inevitabile. La sua morte silenziosa a Ginevra, in questo senso, è più che eloquente. Anzi, non solo è eloquente, la sua morte a Ginevra, ma parla perfino ai sordi.

È con Borges vivo che la letteratura argentina diventa quella che la maggior parte dei lettori conosce come letteratura argentina. Vale a dire: c'è Macedonio Fernández, che a volte sembra un Valéry porteño; c'è Güiraldes, che è malato ed è ricco; c'è Ezequiel Martínez Estrada; c'è Marechal, che poi abbraccia la fede peronista; c'è Mujica Lainez; c'è Bioy Casares, che scrive il primo e il più bel romanzo fantastico latinoamericano sebbene tutti gli scrittori latinoamericani si affrettino a negarlo; c'è Bianco, c'è quel pedante di Mallea, c'è Silvina Ocampo, c'è Sabato, c'è Cortázar, che è il migliore; c'è Roberto Arlt, che fu il più ignorato di tutti. Quando Borges muore, di colpo tutto finisce. È come se fosse morto Merlino, benché i cenacoli di Buenos Aires non fossero certamente

Camelot. Finisce, soprattutto, il regno dell'equilibrio. L'intelligenza apollinea cede il passo alla disperazione dionisiaca. Il sogno, un sogno per lo più ipocrita, falso, di comodo, codardo, si trasforma in incubo, un incubo per lo più onesto, leale, coraggioso, che volteggia senza rete di sicurezza, ma pur sempre un incubo e, quel che è peggio, letterariamente un incubo, letterariamente un suicidio, letterariamente un vicolo cieco.

Eppure col passare degli anni è legittimo domandarsi fino a che punto l'incubo o la pelle dell'incubo sia così radicale come sostenevano i suoi cultori. Molti di loro vivono molto meglio di me. In questo senso posso permettermi di affermare che io sono un topo di fogna apollineo e loro sembrano sempre più gatti d'angora o gatti siamesi efficacemente spulciati da un collare marca ACME o marca Dioniso, che ormai vengano a essere la stessa cosa.

La letteratura argentina di oggi, purtroppo, ha tre linee di riferimento. Due sono note a tutti. La terza è segreta. Tutte e tre, in qualche modo, sono reazioni antiborgesiane. Tutte e tre, in fondo, rappresentano un passo indietro, sono conservatrici e non rivoluzionarie, sebbene tutte e tre, o per lo meno due, si propongano come alternative di un pensiero di sinistra.

La prima è capeggiata da Osvaldo Soriano, che fu un buon romanziere minore. Nel caso di Soriano bisogna avere il cervello pieno di materia fecale per pensare che a partire di lì si possa fondare una corrente letteraria. Non voglio dire che Soriano sia un cattivo scrittore. L'ho già detto: sa scrivere, è divertente, è, sostanzialmente un autore di romanzi polizieschi, O vagamente polizieschi, la cui principale virtù, profusamente elogiata dalla critica spagnola, sempre tanto perspicace, è stata la parsimonia nell'uso degli aggettivi, parsimonia che del resto si è persa dopo il quarto o il quinto libro. Non è molto per fondare una scuola. Sospetto che l'influenza di Soriano (a parte la sua simpatia e generosità, che si dice fossero grandi) si debba

alle vendite dei suoi libri, alla sua capacità di raggiungere la massa dei lettori, anche se parlare di massa dei lettori quando in realtà si tratta di ventimila persone è senza dubbio un'esagerazione. Grazie a Soriano gli scrittori argentini scoprono di potercela fare, anche loro, a guadagnare bene. Non c'è bisogno di scrivere libri originali, come Cortázar, o Bloy, né romanzi totali, come Cortázar o Marechal: né racconti perfetti, come Cortázar o Bioy, non c'è bisogno, soprattutto, di perdere tempo e salute in una biblioteca malconcia perché poi non ti diano neanche il premio Nobel. Basta scrivere come Soriano. Un pizzico di umorismo, molta solidarietà amicizia *porteña*, un po' di tango, pugili suonati e un Marlowe vecchio ma ancora ben saldo. Ma ben saldo dove?, mi domando in ginocchio e singhiozzando. Ben saldo in cielo, ben saldo nel cesso del tuo agente letterario? Ma fammi il favore, nullità che non sei altro, hai un agente letterario? E un agente letterario argentino, per colmo di sventura?

Se lo scrittore argentino risponde affermativamente a quest'ultima domanda possiamo star certi che non scriverà come Soriano ma come Thomas Mann, come il Thomas Mann del *Doctor Faustus*. O, ormai inebriato dall'immensità della pampa, direttamente come Goethe. La seconda linea è più complessa.

La seconda linea ha inizio con Roberto Arlt, anche se probabilmente Arlt non ha nessuna colpa di questo disastro. Diciamo, modestamente, che Arlt è Gesù Cristo. Che l'Argentina, naturalmente, è Israele, e Buenos Aires è Gerusalemme. Arlt nasce e vive una vita piuttosto breve. Quarantadue anni, se non sbaglio. È coetaneo di Borges. Borges nasce nel 1899 e Arlt nel 1900. Ma, al contrario di Borges, Arlt è di famiglia povera, e da adolescente non va a Ginevra, si mette a lavorare. Il mestiere più frequentato da Arlt è il giornalismo, e alla luce del giornalismo sono leggibili molte sue virtù, ma anche molti suoi difetti. Arlt è veloce, ardito, maleabile, un sopravvivate nato, e anche un autodidatta,

ma non nel senso in cui lo è Borges: l'apprendistato di Arlt avviene nel disordine e nel caos, attraverso la lettura di pessime traduzioni, nelle fogne e non nelle biblioteche. Arlt è un russo, un personaggio di Dostoevskij, mentre Borges è un inglese, un personaggio di Chesterton, o di Shaw o di Stevenson. A volte, suo malgrado, Borges sembra perfino un personaggio di Kipling. Nella guerra fra i letterati di Boedo e di Florida, Arlt sta con quelli di Boedo, ma ho l'impressione che il suo ardore guerriero non sia mai stato eccessivo. La sua opera è costituita da due libri di racconti e tre romanzi, sebbene abbia scritto quattro romanzi e i racconti apparsi su giornali e riviste - che lui era capacissimo di scrivere mentre parlava di donne con i colleghi della redazione - potrebbero bastare per almeno altri due libri. Arlt è anche autore di una serie di *Aguafuertes porteñas*, in linea con la migliore tradizione impressionistica francese, e di una raccolta di *Aguafuertes españolas*, bozzetti di vita quotidiana spagnola degli anni Trenta, nei quali abbondano i gitani, i poveri e le persone generose. Cercò di arricchirsi con affari che nulla avevano a che vedere con la letteratura argentina di allora, ma con la fantascienza, e fallì ogni volta, ogni volta in modo inappellabile. Poi morì, a quarantadue anni e, come avrebbe detto lui stesso, tutto finì.

Ma non finì tutto, perché come Gesù Cristo anche Arlt ebbe il suo san Paolo. Il san Paolo di Arlt, il fondatore della sua chiesa, è Ricardo Piglia. Spesso mi domando: che cosa sarebbe successo se Piglia, invece di innamorarsi di Arlt, si fosse innamorato di Gombrowicz? Come mai Piglia non si è innamorato di Gombrowicz e si è innamorato invece di Arlt? Perché Piglia non si è votato a diffondere la buona novella gombrowicziana o non si è specializzato in Juan Emar, scrittore cileno che è come il monumento al milite ignoto? Mistero. Comunque sia, è Piglia a sollevare Arlt chiuso nella bara e a fargli sorvolare Buenos Aires, in una scena molto pigliana o molto arltiana che però, detto fra

noi, avviene solo nell'immaginazione di Piglia e non nella realtà. Non fu una gru a calare in strada la bara di Arlt, le scale erano larghe abbastanza, il cadavere di Arlt non era quello di un campione dei pesi massimi.

Con questo non voglio dire che Arlt sia un cattivo scrittore, anzi, è un ottimo scrittore, e nemmeno voglio dire che lo sia Piglia, anzi, Piglia mi pare uno dei migliori narratori latinoamericani di oggi. Il fatto è che trovo difficile tollerare il delirio - un delirio da gangster, da malavitosi - che Piglia tesse intorno ad Arlt, che forse è l'unico innocente in questa storia. Non posso approvare, assolutamente, i cattivi traduttori dal russo, come disse Nabokov a Edmund Wilson preparandosi il terzo martini, e non posso accettare il plagio come una delle belle arti. La letteratura di Arlt vista come guardaroba o come scantinato, va bene. Vista come salotto buono è uno scherzo macabro. Vista come cucina è l'avvelenamento assicurato. Vista come bagno ci farà venire la rogna. Vista come biblioteca è una garanzia della distruzione della letteratura.

Detto in altre parole: una letteratura della mala deve esistere, ma se esiste solo quella, la letteratura è finita.

Come la letteratura solipsista, tanto in voga in Europa, adesso che il giovane Henry James torna a farla da padrone; una letteratura dell'io, della soggettività estrema, certo che deve esistere e può esistere. Ma se esistessero solo letterati solipsisti la letteratura finirebbe per diventare un servizio militare obbligatorio del mini-io o un fiume di autobiografie, di libri di memorie, di diari personali, che ben presto si ridurrebbe a una fogna, e allora la letteratura cesserebbe di esistere lo stesso. Perché a chi diavolo interessano gli andirivieni sentimentali di un professore? Chi mai può dire, senza mentire come un rinnegato, che la vita quotidiana di un triste professore madrileno, scrittore garbato finché si vuole, è più interessante degli incubi e dei sogni e delle ambizioni dell'insigne e ridicolo Carlos Argentino Daneri? Nessuno che abbia un grammo di

intelligenza. Occhio: io non ho niente contro le autobiografie, purché chi le scrive abbia un pene in erezione lungo trenta centimetri. Purché, se è una scrittrice, abbia fatto la puttana in gioventù e sia moderatamente ricca in vecchiaia. Purché l'ideatore di un simile congegno abbia avuto una vita singolare. Inutile dire che fra solipsisti e ragazzacci della mala preferisco i ragazzacci della mala. Ma solo come male minore.

La terza linea della letteratura argentina attuale o postborgesiana è quella aperta da Osvaldo Lamborghini. Questa è la corrente segreta, Segreta come lo fu la vita di Lamborghini, che morì a Barcellona nel 1985, se non ricordo male, lasciando come esecutore letterario il suo discepolo più caro, César Aira, che è un po' come se un topo di fogna lasciasse come esecutore testamentario un gatto affamato.

Se Arlt, che è il migliore dei tre, è lo scantinato della casa della letteratura argentina, e Soriano è il vaso da fiori nella stanza degli ospiti, Lamborghini è una scatola sullo scaffale giù in cantina. Una scatola di cartone, piccola, coperta di polvere. Ebbene, se uno apre la scatola, dentro ci trova l'inferno. Scusate se sono melodrammatico. Con l'opera di Lamborghini mi capita sempre così. Non c'è modo di descriverla senza cadere nel truculento. La parola *crudeltà* le calza come un guanto. Anche la parola *durezza* ma soprattutto la parola *crudeltà*. Il lettore non avvertito può, vederla come un gioco sadomaso uscito da uno di quei laboratori di scrittura che anime caritatevoli dalla vocazione pedagogica organizzano nei manicomi. È verosimile ma è ancora poco. Lamborghini è sempre due passi più avanti (o due passi più indietro) dei suoi inseguitori.

È strano pensare a Lamborghini adesso. Morì a quarantacinque anni, il che significa che oggi io ho quattro anni più di lui. Ogni tanto apro uno dei suoi libri, curati da Aira - per modo di dire, perché potrebbe benissimo averli curati il tipografo o il portinaio del palazzo dove aveva sede la casa editrice, la

Serbal di Barcellona –, e riesco a leggerlo a stento, non perché sia scritto male ma perché mi fa paura, soprattutto il romanzo *Tadeys*, un romanzo intollerabile, che leggo (due o tre pagine, non una di più) solo quando mi sento particolarmente coraggioso. Di pochi libri posso dire che puzzano di sangue, di viscere aperte di liquidi corporali, di atti senza perdono.

Oggi che è tanto di moda parlare di nichilismo, anche se la gente quando ne parla si riferisce ai terroristi Islamici, che di nichilista non hanno proprio nulla, non sarebbe fuori luogo visitare l'opera di un vero nichilista. Il problema di Lamborghini è che aveva sbagliato mestiere. Gli sarebbe convenuto fare il sicario, o il marchettaro, o il becchino, tutti mestieri meno complicati che tentare di distruggere la letteratura. La letteratura è una macchina corazzata. Non gliene importa nulla degli scrittori. A volte non si accorge nemmeno se sono vivi. Il suo nemico è un altro, molto più grande, molto più potente, un nemico che finirà per farla a pezzi. Ma questa è un'altra storia.

Gli amici di Lamborghini sono condannati a plagiarlo fino alla nausea, cosa di cui forse sarebbe felice perfino Lamborghini se potesse vederli vomitare. E sono condannati a scrivere male, malissimo, tutti tranne Aira, che conserva una prosa uniforme, grigia, una prosa che in certi momenti, quando è fedele a Lamborghini, si cristallizza in opere memorabili, come il racconto *Cecil Taylor* o il romanzo breve *Come diventai monaca*, ma nella sua deriva neoavanguardista e roussseliana (e assolutamente acritica) il più delle volte è soltanto noiosa. Prosa che divora se stessa senza soluzione di continuità. Acriticà che si traduce nell'accettazione: fino a un certo punto, è chiaro, di quella figura tropicale che è lo scrittore latinoamericano di professione, che ha sempre un complimento pronto per chiunque glielo chieda.

Di quelle tre linee, le tre linee più vive della letteratura argentina, i tre punti di partenza della malavita, temo che uscirà vittoriosa quella che più fedelmente rappresenta la canaglia sentimentale, per dirlo con le parole di Borges: la canaglia sentimentale, che oggi non è più di destra (soprattutto perché oggi la destra si dà alla pubblicità e alla cocaina e alla pianificazione della fame e dei fallimenti bancari, e in materia letteraria è analfabeta funzionale o si accontenta di recitare versi del *Martín Fierro*), ma è di sinistra, e quel che chiede ai suoi intellettuali è soma, esattamente quel che riceve dai suoi padroni. Soma, soma, soma Soriano, perdonami, tuo è il regno.

Arlt e Piglia rappresentano un caso a parte. Diciamo che la loro è una storia d'amore e che è meglio lasciarli stare per conto loro. Entrambi, Arlt senza dubbio, sono parte importante della letteratura argentina e latinoamericana e il loro destino e cavalcare soli nella pampa abitata di fantasmi. Lì, però, non c'è scuola possibile.

Corollario. Bisogna tornare a rileggere Borges.

DISCORSO DI CARACAS

Questo proemio, prologo o premessa al mio Discorso di Caracas è dedicato a Domingo Miliani, che per me incarna la figura canonica dell'intellettuale latinoamericano, che ha letto tutto e tutto ha vissuto e che per di più è buono. In lui si realizza largamente la frase fatta che dice: «conoscerlo è amarlo». Ma oserei dire di più: vederlo è amarlo. Che cosa vedo quando vedo Domingo Miliani? Vedo un uomo coraggioso e intelligente, vedo un uomo buono. Non ho bisogno di parlargli. Miliani appartiene a una generazione che è patrimonio di tutti noi. Per i latinoamericani è un lusso, e quando dico lusso so molto bene quello che dico, avere uomini così. Alcuni anni fa scrissi

un romanzo su un pilota che incarnava il male quasi assoluto e che impersonava in un certo senso il destino terribile del nostro continente. Domingo Miliani, che ha pilotato anche lui degli aerei, incarna la parte buona. È stato fra quelli che hanno tentato vanamente di educarci. Noi, la mia generazione turbolenta, non davamo loro minimamente retta. Fra l'altro perché non davamo retta a nessuno, tranne che a Rimbaud e Lautréamont. Ma li amavamo, e ogni volta che uno di loro scompariva era come se scomparisse uno zio lontano, il fratello matto di nostra madre, il nonno dimenticato che ci lascia un'eredità incalcolabile, inafferrabile. Per me è stata una gioia e un privilegio conoscerlo. E qui finisce il proemio.

Ho sempre avuto un problema con il Venezuela. Un problema infantile, frutto della mia istruzione disordinata, un problema minimo, ma pur sempre un problema. Il nucleo di questo problema è di natura verbale e geografica. Ed è probabile che si debba a una forma di dislessia non diagnosticata. Con questo non voglio dire che mia madre non mi portasse mai dal medico, anzi, fino all'età di dieci anni fui un frequentatore assiduo di ambulatori e perfino di ospedali, ma dopo di allora mia madre mi ritenne abbastanza forte per sopportare di tutto. Ma torniamo al mio problema. Quand'ero piccolo giocavo a pallone. Il mio numero era l'11, il numero di Pepe e di Zagallo ai mondiali di Svezia, ed ero un giocatore entusiasta, ma piuttosto scarso, anche se tiravo di sinistro e in genere i mancini non sono mai fuori posto in una partita. Nel mio caso non era così, io ero quasi sempre fuori posto, eppure di tanto in tanto, una volta ogni sei mesi, per dare un'idea, giocavo bene e ricuperavo almeno una parte dell'enorme credito perduto. La sera, prima di addormentarmi, pensavo e ripensavo alla mia penosa condizione di calciatore. E fu allora che ebbi la prima intuizione consapevole della mia dislessia. Tiravo di sinistro ma scrivevo con la destra. Era un dato di fatto. E lì stava il problema. L'allenatore, per esempio, diceva: pas-

sala a destra, Bolaño, e io non sapevo da che parte passarla. A volte, pur giocando come ala sinistra, quando sentivo l'urlo dell'allenatore dovevo fermarmi a pensare: sinistra-destra. Destra era il campo da calcio, sinistra era calciarla fuori, verso i pochi spettatori, bambini come me, o verso le miserabili distese incolte che circondavano i campetti di Quilpué, o di Cauquenes, o della provincia di Bio-Bio. Col tempo, certo, imparai a crearmi un riferimento ogni volta che qualcuno mi chiedeva o mi dava indicazioni su una svolta a destra o a sinistra, e quel riferimento non fu la mano con cui scrivo ma il piede con cui tiro calci al pallone. E col Venezuela ebbi, più o meno nello stesso periodo, vale a dire fino a ieri, un problema analogo. Il problema era la capitale. Per me la cosa più logica era che la capitale del Venezuela fosse Bogotá. E la capitale della Colombia, Caracas. Perché? Per una semplice logica verbale o alfabetica. La *v* di Venezuela è simile, per non dire parente, della *b* di Bogotá. E la *c* di Colombia è cugina prima della *c* di Caracas. Questo, fatto potrà sembrare irrilevante, e probabilmente lo è, ma per me costituì un problema di prim'ordine, tanto che una volta in Messico, a una conferenza sui poeti urbani della Colombia, parlai della potenza dei poeti di Caracas, e la gente, gente amabile e educata come voi, se ne stava zitta ad aspettare che dopo la digressione sui poeti di Caracas passassi ai poeti di Bogotá, e invece io continuavo a parlare dei poeti di Caracas, della loro estetica della distruzione, li paragonai perfino ai futuristi italiani, salvando le distanze, certo, e ai primi lettristi, il gruppo di Isidore Isou e Maurice Lemaitre, il gruppo da cui sarebbe scaturito il germe del situazionismo di Guy Debord, e la gente a quel punto cominciò a fare le sue congetture, forse pensò che i bogotani si fossero trasferiti in massa a Caracas, o che i *caraqueños* avessero esercitato un'influenza determinante su quel gruppo di nuovi poeti bogotam, e quando conclusi la conferenza, bruscamente, come allora

mi piaceva concludere ogni conferenza, la gente si alzò in piedi, applaudì timidamente e corse a rilegger-si il manifesto all'ingresso, e quando uscii, in compagnia del poeta messicano Mario Santiago, che era sempre con me e che di sicuro si era reso conto del mio errore ma non mi aveva detto nulla perché per Mario gli errori e i lapsus e gli equivoci erano come le nuvole di Baudelaire che passano nel cielo, che bisogna stare a guardare ma non correggere, uscendo, dicevo, incontrammo un vecchio poeta venezuelano, e quando dico vecchio mi ricordo di quel momento e probabilmente il poeta venezuelano era più giovane di me adesso, che con le lacrime agli occhi ci disse che doveva esserci un errore, che lui non aveva mai sentito parlare di quei poeti misteriosi di Caracas. A questo punto del discorso temo che don Rómulo Gallegos si stia rivoltando nella tomba. Ma a chi l'hanno dato il mio premio, starà pensando. Mi perdoni, don Rómulo. Ma perfino donna Barbara, che comincia per *b*, suona come Venezuela e Bogotá, e anche Bolivar suona come Venezuela, Bolivar e Barbara, che bella coppia avrebbero fatto, mentre gli altri due grandi romanzi di don Rómulo, *Cantaclaro* e *Canaima*, potrebbero tranquillamente essere colombiani, il che mi fa pensare che forse lo sono, e che sotto la mia dislessia si cela un metodo, un metodo semiotico spurio o grafologico o metasintattico o fonemico o semplicemente un metodo poetico, e che in fondo Caracas è la capitale della Colombia, e Bogotá è la capitale del Venezuela, proprio come Bolivar, che è venezuelano, muore in Colombia, che è anche Venezuela e Messico e Cile. Non so se capite dove voglio arrivare. *Pobre negro* di don Rómulo, per esempio, è un romanzo eminentemente peruviano. *La casa verde*, di Vargas Llosa, è un romanzo colombiano-venezuelano. *Terra nostra*, di Fuentes, è un romanzo argentino e vi avverto che non vi conviene chiedermi su cosa io basi questa mia affermazione perché la risposta sarebbe complicata e noiosa. L'Accademia

della Patafisica insegna, in modo del resto misterioso, la scienza delle soluzioni immaginarie che, come sapete, studia le leggi che regolano le eccezioni. E questo sommovimento di lettere è, in qualche modo, una soluzione immaginaria che richiede una soluzione immaginaria. Ma per tornare a don Rómulo invece di perderci con Jarry, noteremo, di passata, alcuni strani segni. Io ho appena vinto l'undicesimo Premio Rómulo Gallegos. L'11. E giocavo con l'11 sulla maglia. Questa vi sembrerà una coincidenza, ma è una coincidenza che a me fa tremare i polsi. L'11 che non sapeva distinguere la destra dalla sinistra e che pertanto confondeva Caracas con Bogotá ha vinto (e approfittò di questa parentesi per ringraziare ancora una volta la giuria e, in modo particolare, Ángeles Mastretta) l'undicesimo Premio Rómulo Gallegos. Che cosa ne penserebbe don Rómulo? L'altro giorno, al telefono, Pere Gimferrer, che è un grande poeta e per di più sa tutto e ha letto tutto, mi ha detto che sulle due case dove visse don Rómulo a Barcellona c'è una targa commemorativa. Secondo Gimferrer, anche se non ci metterebbe la mano sul fuoco, in una di queste case il grande scrittore venezuelano cominciò a scrivere *Canaïma*. Devo dire che io credo a occhi chiusi al 99,9 per cento delle cose che dice Gimferrer, e così, mentre lui parlava (una delle case che recano la targa non è una casa, ma una banca, il che può suscitare una serie di interrogativi, per esempio se don Rómulo, durante il suo soggiorno a Barcellona - e dico soggiorno e non esilio perché un latinoamericano non è mai in esilio in Spagna - avesse lavorato in una banca o se la banca si sia insediata più tardi nella casa dove era vissuto lo scrittore), come stavo dicendo, mentre il poeta catalano parlava, io ripensavo alle mie ormai lontane ma non per questo meno estenuanti, soprattutto nel ricordo, passeggiate per l'Ensanche, e mi sono rivisto lì, a vagare come un disperato, nel 1977, nel 1978, forse nel 1982, e all'improvviso mi è parso di vedere una strada all'im-

brunire, dalle parti di Muntaner, e ho visto un numero, ho visto il numero 11, e poi ho fatto ancora qualche passo, e lì c'era la targa. Questo è quel che ho visto mentalmente. Ma può darsi che negli anni che ho vissuto a Barcellona mi sia capitato di passare di lì e di vedere la targa, una targa con su scritto qualcosa come: «Qui visse Rómulo Gallegos, scrittore e uomo politico, nato a Caracas nel 1884 e morto a Caracas nel 1969» e poi, a caratteri più piccoli, qualche altra cosa, i libri, i blasoni, eccetera, e può darsi che io abbia pensato, senza fermarmi, a un altro scrittore colombiano famoso, e questo posso averlo pensato solo senza fermarmi, insisto, perché devo dire che io don Rómulo l'avevo letto come lettura obbligatoria non so se in un ginnasio cileno o in un liceo messicano e mi piaceva *Donna Barbara*, anche se secondo Gimferrer *Canaima* è meglio, e naturalmente sapevo che don Rómulo era venezuelano e non colombiano. Il che in realtà significa ben poco, essere colombiani o essere venezuelani, e a questo punto torniamo, come scaraventati all'indietro da un fulmine, alla *b* di Bolivar, che non era dislessico e al quale non sarebbe dispiaciuta un'America latina unita, gusto che mi sento di condividere con il Libertador, perché a me non importa se dicono che sono cileno, anche se certi colleghi cileni preferiscono vedermi come messicano, oppure se dicono che sono messicano, anche se certi colleghi messicani preferiscono considerarmi spagnolo o, per farla breve, caduto in combattimento, e non mi importa neppure di essere considerato spagnolo, anche se certi colleghi spagnoli si scandalizzano e d'ora in poi diranno che sono venezuelano, nato a Caracas o a Bogotá, cosa che non mi dispiacerebbe affatto, anzi. La verità è che sono cileno e molte altre cose insieme. E a questo punto devo abbandonare Jarry e Bolivar e cercare di ricordarmi il nome di quello scrittore che disse che la patria di uno scrittore è la sua lingua. Non me lo ricordo. Forse era uno scrittore che scrive in spagnolo. Forse

era uno scrittore che scriveva in inglese o in francese. La patria di uno scrittore, disse, è la sua lingua. Suona piuttosto demagogico, ma sono pienamente d'accordo con lui, e so che a volte non possiamo fare a meno di essere demagogici, così come a volte non possiamo fare a meno di ballare un bolero alla luce dei lampioni o di una luna rossa. Ma è vero anche che la patria di uno scrittore non è la sua lingua o non solo la sua lingua, ma la gente che ama. E a volte la patria di uno scrittore non è la gente che ama ma la sua memoria. E altre volte l'unica patria di uno scrittore sono la sua lealtà e il suo coraggio. In realtà possono essere molte le patrie di uno scrittore, a volte l'identità di questa patria dipende in sommo grado da quel che sta scrivendo in quel momento. Possono essere molte le patrie, mi viene in mente ora, ma uno solo il passaporto, e quel passaporto evidentemente è la qualità della scrittura. Che non vuol dire scrivere bene, perché questo può farlo chiunque, significa scrivere meravigliosamente bene, e non basta ancora, perché anche scrivere meravigliosamente bene può farlo chiunque. Allora, che cos'è una scrittura di qualità? Ebbene, è quello che è sempre stata: saper ficcare la testa nel buio, saper saltare nel vuoto, sapere che la letteratura è fondamentalmente un mestiere pericoloso. Correre sull'orlo del precipizio: da una parte l'abisso senza fondo e dall'altro i volti amati, i volti amati che sorridono, e i libri, e gli amici, e la tavola. E accettare quest'evidenza anche se certe volte ti pesa più della pietra tombale che copre i resti di tutti gli scrittori morti. La letteratura, come direbbe una cantante andalusa, è un pericolo. E adesso che sono tornato, finalmente, al numero 11, che è il numero di quelli che giocano all'ala, e che ho menzionato il pericolo, potrei ricordare quella pagina del *Don Chisciotte* dove si discute dei meriti della milizia e della poesia, e dove immagino che in fondo si parli del grado di pericolo, ovvero il grado di virtù richiesto dalla natura dei due mestieri. E Cervantes, che fu sol-

dato, fa vincere la milizia fa vincere il mestiere del soldato su quello onorevolissimo del poeta, e se leggiamo bene quelle pagine (cosa che adesso, mentre scrivo questo discorso, non faccio, anche se dal tavolo dove sono seduto vedo benissimo le mie due edizioni del *Don Chisciotte*) vi avvertiamo un forte aroma di malinconia, perché Cervantes fa Vincere la sua gioventù, il fantasma della sua gioventù perduta, sulla realtà dell'esercizio della prosa e della poesia, fino ad allora per lui così inclemente. E mi viene in mente questo perché in larga misura tutto quello che ho scritto è una lettera d'amore o d'addio alla mia generazione, alla generazione di noi che siamo nati negli anni Cinquanta e che a un certo punto abbiamo scelto l'esercizio della milizia, nel nostro caso sarebbe più corretto dire della militanza, e abbiamo consegnato quel poco che avevamo, che era molto, perché era la nostra gioventù, a una causa che credevamo la più generosa del mondo e che in un certo senso lo era, mentre in realtà non lo era. Inutile dire che abbiamo combattuto strenuamente, ma che avevamo capi corrotti, leader codardi, apparati di propaganda che erano peggio di lebbrosari, e che combattevamo nel nome di partiti che se avessero vinto ci avrebbero mandati immediatamente ai lavori forzati combattevamo e mettevamo tutta la nostra generosità al servizio di un ideale morto più di cinquant'anni prima, e alcuni di noi lo sapevano, non potevamo non saperlo se avevamo letto Trockij o eravamo trockisti, eppure combattevamo ugualmente, perché eravamo stupidi e generosi, come lo sono i giovani, che danno tutto e non chiedono nulla in cambio, e adesso che di questi giovani non resta più niente, quelli che non sono morti in Bolivia sono morti in Argentina o in Perù, e quelli che sono sopravvissuti sono andati a morire in Cile o in Messico, e quelli che non sono stati ammazzati lì sono stati ammazzati più tardi in Nicaragua, in Colombia, nel Salvador. Tutta l'America latina è disseminata dalle ossa di questi gio-

vani dimenticati. Ed è questa la molla che spinge Cervantes a scegliere la milizia a scapito della poesia. Anche i suoi compagni erano morti. O erano vecchi e abbandonati, soli e in miseria. Scegliere significava scegliere la gioventù, scegliere gli sconfitti, scegliere quelli che non avevano più niente. Ed è questo che fa Cervantes, sceglie la gioventù. E perfino in questa debolezza malinconica, in questo vuoto dell'anima. Cervantes rimane il più lucido perché sa che gli scrittori non hanno nessun bisogno che il loro mestiere venga esaltato. Ce lo esaltiamo già abbastanza da noi. Spesso lo esaltiamo a modo nostro, maledicendo l'ora infausta in cui abbiamo deciso di fare gli scrittori, ma in genere battiamo le mani e ci mettiamo a ballare quando siamo soli, perché il nostro è un mestiere solitario, e ci recitiamo ad alta voce le pagine che abbiamo scritto e questo è il nostro modo di esaltarci e non c'è bisogno che nessuno ci dica che cosa dobbiamo fare né tanto meno che un sondaggio decida che il nostro è il più onorevole di tutti i mestieri. Cervantes, che non era dislessico ma che nell'esercizio della milizia ci aveva rimesso una mano, sapeva perfettamente quel che diceva. La letteratura è un mestiere pericoloso. Il che ci porta, dritti dritti a Alfred Jarry, che aveva una pistola e si divertiva a sparare, e al numero 11, all'ala sinistra che guarda di sbieco mentre corre come uno sparo, e alla targa e alla casa dove visse don Rómulo che, a questo punto del discorso, spero non ce l'abbia più tanto con me, e non appaia in sogno a Domingo Miliani per chiedergli come mai mi è stato dato il premio che porta il suo nome, un premio importantissimo per me, primo cilenio a esserne insignito, un premio che raddoppia la sfida, se fosse possibile, se non fosse che la sfida, per sua natura e definizione, è fin dall'inizio doppia o tripla. Un premio, in base a quanto detto prima, sarebbe un gesto gratuito, e adesso che ci penso, è vero, ha qualcosa del gesto gratuito. È un gesto gratuito che non dice nulla del mio romanzo né dei

suoi meriti, ma dice molto della generosità di una giuria. (Fra parentesi: fino a ieri non conoscevo nessuno dei suoi membri). Che questo sia chiaro, perché come i veterani di Lepanto di Cervantes e come i veterani delle guerre fiorite dell'America latina la mia sola ricchezza è l'onore. Lo leggo e non ci credo. Io, che parlo di onore. Può darsi che lo spirito di don Rómulo non apparirà in sogno a Domingo Miliani, ma a me sì. Queste parole sono state scritte a Caracas (Venezuela) e una cosa è certa: don Rómulo non può apparirmi in sogno per la semplice ragione che non riesco a dormire. Fuori cantano i grilli. A occhio e croce, saranno dieci o ventimila. Nel canto di uno di quei grilli c'è forse la voce di don Rómulo, confusa, gioiosamente confusa, nella notte venezuelana, nella notte americana, nella notte di tutti noi, di quelli che dormono come di quelli che non riescono a dormire. Mi sento come Pinocchio.

LETTERATURA ED ESILIO

Sono stato invitato a parlare dell'esilio. L'invito era scritto in inglese e io non so l'inglese. C'è stato un tempo in cui lo sapevo o credevo di saperlo, in ogni caso c'è stato un tempo, quand'ero adolescente in cui credevo di saper leggere l'inglese quasi altrettanto bene, o altrettanto male, dello spagnolo. Purtroppo quel tempo è passato. Non leggo l'inglese. A quanto sono riuscito a capire della lettera che ho ricevuto, credo di dover parlare dell'esilio. Ma posso benissimo aver frainteso, il che, a ben vedere, sarebbe un vantaggio, perché io non credo nell'esilio, soprattutto non credo nell'esilio quando a questa parola si accompagna la parola letteratura.

Per me, penso sia il caso di dirlo subito, è un piacere essere qui con voi, nell'illustre e famosa città di Vienna.

Per me Vienna è strettamente legata alla letteratura e alla vita di alcune persone molto vicine che intesero l'esilio come a volte lo intendo io, vale a dire come vita o come atteggiamento di fronte alla vita. Nel 1978, forse nel 1979, il poeta messicano Mario Santiago, di ritorno da Israele, trascorse qualche giorno in questa città. Mi raccontò che un giorno venne fermato dalla polizia e poi espulso dal paese. L'ordine di espulsione gli proibiva il rientro in Austria prima del 1984, cosa che a Mario parve divertente e significativa e che oggi pare tale anche a me. George Orwell non solo è uno dei più notevoli scrittori del Novecento, ma è anche, e soprattutto, un uomo coraggioso e buono. E così Mario, in quell'ormai lontano 1978 o 1979, trovò divertente essere espulso dall'Austria con quella precisazione, come se gli avessero intimato di non rimettere piede in terra austriaca fino a quella data fatidica, la data del romanzo, che per molti fu il simbolo dell'ignominia e dell'oscurità e della disfatta morale dell'essere umano. E a questo punto, lasciando da parte i significati della data e i messaggi occulti che il destino, o quel mostro ancora più spietato che è il caso, inviava al poeta messicano e per suo tramite a me, possiamo affrontare o riprendere il possibile discorso dell'esilio: il ministero degli Interni austriaco o la polizia austriaca o i servizi di sicurezza austriaci emettono un ordine di espulsione e mediante quell'ordine di espulsione consegnano il mio amico Mario Santiago al limbo, alla terra di nessuno, in inglese *no man's land*, che francamente suona meglio che in spagnolo, perché in spagnolo *tierra de nadie* significa esattamente questo, terra sterile, terra morta, terra dove non c'è niente, mentre in inglese lascia intendere che non ci sono uomini, ma animali o lucertole o insetti magari sì, e questo la rende già più piacevole, non dico molto piacevole, ma infinitamente più piacevole che nell'accezione spagnola, anche se forse la mia percezione dei due termini è condizionata dalla mia ignoranza progressi-

va dell'inglese e perfino dalla mia ignoranza progressiva dello spagnolo (il dizionario della Real Academia Española non riporta la locuzione *tierra de nadie*, e non c'è da stupirsi, o forse non ho cercato bene).

Sta di fatto che il mio amico viene espulso e finisce nella terra di nessuno. Io la scena la vedo così: dei funzionari austriaci timbrano il passaporto di Mario col segno indelebile che gli intima di non tornare a calcare il suolo austriaco fino all'anno fatidico di Orwell e poi lo mettono su un treno e lo spediscono, con un biglietto pagato dal governo austriaco, verso un esilio temporaneo o un esilio certo di cinque anni, al termine dei quali il mio amico potrà, se avrà voglia, chiedere un visto e tornare a percorrere le belle strade di Vienna. Se Mario Santiago fosse stato un fanatico dei festival di musica di Salisburgo, senza dubbio avrebbe lasciato l'Austria con le lacrime agli occhi. Ma Mario non era mai stato a Salisburgo. Salì sul treno e non scese fino a Parigi, e dopo aver vissuto qualche mese a Parigi prese un aereo per Città del Messico, e quando arrivò quel fatidico o fausto - dipende - 1984, Mario continuò a starsene in Messico e a scrivere in Messico poesie che nessuno voleva pubblicare e che forse sono fra le migliori della poesia messicana di fine Novecento, ed ebbe varie vicissitudini, e si innamorò, ed ebbe dei figli, e visse una vita bella o brutta, una vita in ogni caso al di fuori del sistema di potere messicano, e nel 1998 fu investito da un'automobile in circostanze oscure, un'automobile che si diede alla fuga mentre Mario si dava alla morte, lungo disteso e completamente solo in una strada notturna di uno dei quartieri periferici di Città del Messico, una città che a un certo punto della sua storia assomigliò al paradiso e oggi assomiglia all'inferno, ma non a un inferno qualunque, all'inferno tutto speciale dei fratelli Marx, all'inferno di Guy Debord, all'inferno di Sam Peckinpah, ovvero a un inferno estremamente singolare, e lì morì Mario, come muoiono i poeti, privo di conoscenza e di docu-

menti, e così quando arrivò un'ambulanza a raccogliere il suo corpo fracassato non si sapeva chi fosse e il suo corpo rimase per diversi giorni all'obitorio, senza nessuno che lo reclamasse, in una sorta di rivelazione finale, in una sorta di epifania negativa, intendo dire il negativo fotografico di un'epifania, che è poi la cronaca quotidiana in paesi come i nostri. E fra le tante cose che rimasero irrealizzate, una fu il ritorno a Vienna, il ritorno in Austria, in questa Austria che per me, inutile dirlo, non è l'Austria di Haider, ma l'Austria dei giovani che sono contro Haider e che scendono in strada e lo dichiarano pubblicamente, l'Austria di Mario Santiago, poeta messicano, espulso dall'Austria nel 1978 con la proibizione di farvi ritorno fino al 1984, ossia cacciato dall'Austria nel *no man's land* del vasto mondo, lui che se ne fregava dell'Austria come del Messico e degli Stati Uniti, e della felicemente estinta Unione Sovietica e del Cile e della Cina, fra l'altro perché non credeva nelle nazioni e le uniche frontiere che rispettava erano le frontiere dei sogni, le frontiere palpitanti dell'amore e del disamore, le frontiere del coraggio e della paura, le frontiere dorate dell'etica.

E con questo credo di aver detto tutto quel che avevo da dire su letteratura ed esilio, ma la lettera che ho ricevuto, che era lunga e circostanziata, sottolineava in modo particolare che avrei dovuto parlare per venti minuti, cosa di cui probabilmente voi non mi sarete grati e che per me può trasformarsi in un supplizio, soprattutto perché non sono certo di aver tradotto bene quella diabolica missiva, e poi perché sono sempre stato convinto che i discorsi migliori sono i discorsi brevi. Letteratura ed esilio sono, credo, le due facce di una stessa moneta, il nostro destino messo nelle mani del caso. «Senza uscire dalla porta conoscere il mondo!» dice il *Tao te ching*,¹ eppure anche così, anche se uno non esce dalla porta, l'esilio è presente fin dal primo momento. La letteratura di Kafka, la più illuminante e terribile (e anche la più umile) del Novecento, lo

dimostra fino alla sazietà. Certo, nell'aria dell'Europa risuona una cantilena che è la cantilena del dolore degli esuli, una musica fatta di gemiti e lamenti e di una nostalgia difficilmente intelligibile. Si può provare nostalgia della terra dove si è rischiato di morire? Si può provare nostalgia della povertà, dell'intolleranza, della prepotenza, dell'ingiustizia? La cantilena, intonata dai latinoamericani e anche dagli scrittori di altre regioni depauperate o traumatizzate, insiste sulla nostalgia, sul ritorno al paese natale, cosa che mi è sempre suonata una menzogna. Per lo scrittore vero, la sola patria è la sua biblioteca, una biblioteca che può stare sugli scaffali o dentro la sua memoria. Il politico può e deve provare nostalgia, è difficile per un politico affermarsi all'estero. Il lavoratore non può né deve provare nostalgia: la sua patria sono le sue mani.

Allora, chi intona questa spaventosa cantilena? Le prime volte che l'ho sentita ho pensato che fossero i masochisti. Se ti rinchiudono in un carcere della Thailandia e sei svizzero, è normale che tu voglia scontare la tua pena in un carcere svizzero. Il caso contrario, e cioè che un thailandese detenuto in Svizzera voglia scontare la sua condanna in un carcere della Thailandia, non è normale, a meno che questa anormale nostalgia non sia dettata dalla solitudine. La solitudine può generare desideri che non corrispondono al buonsenso o alla realtà. Ma io stavo parlando degli scrittori, stavo parlando di me, e allora sì, posso dire che la mia patria è mio figlio e la mia biblioteca. Una biblioteca modesta che ho perduto in due occasioni, a causa di due trasferimenti radicali e disastrosi, e che ho rimesso insieme con pazienza. E giunto a questo punto, al punto della biblioteca, non posso fare a meno di ricordare una poesia di Nicanor Parra, una poesia che mi torna utilissima per parlare di letteratura e perfino di letteratura cilena e di esilio. La poesia comincia tirando in ballo i quattro grandi poeti del Cile, questione eminentemente cilena che il resto del

mondo, vale a dire il 99,99 per cento dei critici letterari del pianeta terra, ignora con educazione e un po' di fastidio. Secondo alcuni, i quattro grandi poeti cileni sono Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro e Pablo de Rokha; secondo altri sono Pablo Neruda, Nicanor Parra, Vicente Huidobro e Gabriela Mistral; insomma, l'ordine varia con il variare degli interlocutori, ma sono sempre quattro sedie per cinque poeti: quando sarebbe più logico e più semplice parlare dei cinque grandi poeti del Cile e non dei quattro grandi poeti del Cile. Finché non è arrivata questa poesia di Nicanor Parra che dice così:

I quattro grandi poeti del Cile
sono tre:
Alonso de Ercilla e Rubén Darío.

Come saprete, Alonso de Ercilla fu un soldato spagnolo, nobile e bizzarro, che partecipò alle guerre coloniali contro gli araucani e che al ritorno nella natia Castiglia scrisse *La Araucana*, che per noi cileni è il libro fondativo del nostro paese e per gli amanti della poesia e della storia è un libro magnifico, pieno di slancio e di generosità. Rubén Darío, saprete anche questo, e se non lo sapete non importa - sono tante le cose che ignoriamo perfino di noi stessi -, fu il creatore del modernismo e uno dei più importanti poeti in lingua spagnola del Novecento, probabilmente il più importante, nato in Nicaragua nel 1876 e morto in Nicaragua nel 1916, che giunse in Cile alla fine dell'Ottocento, trovandovi buoni amici e migliori lettori, ma che fu trattato da indio e poco meno che da negro da una classe dominante cilena che si è sempre vantata di essere al cento per cento di razza bianca. E così quancio Parra dice che i migliori poeti cileni sono Ercilla e Darío, che passarono dal Cile e che in Cile ebbero esperienze forti (Alonso de Ercilla in guerra e Darío nelle scaramucce da salotto) e che scrissero in

Cile o sul Cile, e nella lingua comune che è lo spagnolo, ebbene, dice la verità e non solo dà un taglio netto all'annosa questione dei quattro grandi ma apre nuovi interrogativi, nuove vie, oltre a darci una poesia o un congegno, così Parra chiama questi suoi testi brevi, che è poi una nuova versione o diversione di quei famosi versi di Huidobro che dicono così:

I quattro punti cardinali
sono tre:
il sud e il nord.

I versi di Huidobro sono molto belli e mi piacciono molto, sono versi aerei, come buona parte della poesia di Huidobro, ma la versione/diversione di Parra mi piace ancora di più, è proprio un ordigno esplosivo messo lì perché noi cileni apriamo gli occhi e la piantiamo con le sciocchezze, è una poesia che indaga sulla quarta dimensione, proprio come intendeva Huidobro, ma una quarta dimensione della coscienza nazionale, e sebbene a prima vista possa sembrare una battuta di spirito, e lo è, a guardar meglio ci appare come una dichiarazione dei diritti umani. E una poesia che, almeno a noi, afflitti e indaffarati cileni, dice la verità, e cioè che i nostri quattro grandi poeti sono Ercilla e Dario, il primo morto nella natia Castiglia nel 1594, dopo una vita da viaggiatore impenitente (fu paggio di Filippo II e viaggiò per l'Europa e poi combatté in Cile agli ordini di Alderete e in Perù agli ordini di García Hurtado de Mendoza), il secondo morto nel suo Nicaragua, dopo una vita passata quasi sempre all'estero, nel 1916, due anni dopo la morte di Trakl, che avvenne nel 1914.

E ora che ho nominato Trakl, permettetemi una digressione, perché mi viene in mente che quando Trakl abbandona gli studi e va a lavorare come apprendista in una farmacia, alla tenera ma non innocente età di diciotto anni, sceglie anche lui - e lo sceglie con la

massima naturalezza - l'esilio, perché mettersi a lavorare in una farmacia a diciotto anni è una forma di esilio, così come la tossicodipendenza è una forma di esilio, e l'incesto un'altra ancora, come ben sapevano i classici greci. Insomma, abbiamo Rubén Darío e abbiamo Alonso de Ercilla, che sono i quattro grandi poeti cileni, e abbiamo la prima cosa che ci insegna la poesia di Parra e cioè che non *abbiamo* né Darío né Ercilla, che non possiamo appropriarci di loro, possiamo soltanto leggerli, che già è abbastanza.

Il secondo insegnamento dei versi di Parra è che il nazionalismo è nefasto e cade per il proprio peso. Non so se capite l'espressione *caer por su propio peso*; immaginate una statua fatta di merda che affondi lentamente nel deserto: bene, questo è cadere per il proprio peso. E il terzo insegnamento della poesia di Parra è che probabilmente i nostri due migliori poeti, i due migliori poeti cileni, furono uno spagnolo e un nicaraguense che passarono per queste terre australi, uno da soldato e uomo di grande curiosità intellettuale, e l'altro da emigrante, un giovane senza un soldo deciso a farsi un nome, entrambi senza la minima intenzione di rimanere, entrambi senza la minima intenzione di diventare i più grandi poeti cileni, semplicemente due persone, due viaggiatori. E con questo credo sia chiaro che cosa penso della letteratura e dell'esilio.

2.

FRAMMENTI DI UN RITORNO AL PAESE NATALE

ESILI

Andare in esilio non è scomparire ma rimpicciolire, ridursi lentamente o a velocità vertiginosa fino a raggiungere la propria vera statura, la statura dell'essere. Swift, maestro di esili, lo sapeva. Per lui *esilio* era il nome segreto di *viaggio*. Molti esuli, armati di dolore più che di buone ragioni, respingerebbero questa affermazione.

Ogni letteratura reca in sé l'esilio, non importa che lo scrittore sia stato costretto ad andarsene a vent'anni o non si sia mai mosso di casa.

Probabilmente i primi esuli di cui si abbia notizia furono Adamo ed Eva. Questo fatto incontrovertibile fa sorgere qualche domanda: non saremo tutti degli esuli? Non staremo tutti vagando in terra straniera?

Il concetto di «terra straniera» (così come quello della «propria terra») presenta delle lacune, apre nuovi interrogativi. La «terra straniera» è una realtà oggettiva, geografica, o piuttosto una costruzione mentale in continuo movimento?

Ricordiamo Alonso de Ercilla.

Ercilla, soldato e nobiluomo, dopo aver viaggiato per l'Europa, parte per il Cile dove combatte gli araucani agli ordini di Alderete. Nel 1561 prima di compiere trent'anni, torna in patria e si stabilisce a Madrid. Vent'anni dopo dà alle stampe *La Araucana*, il miglior poema epico del suo tempo, nel quale narra il conflitto fra araucani e spagnoli con evidente simpatia per i primi. Era un esule Ercilla nei suoi peripli attraverso le terre del Cile e del Perù? O si sentì un esule al ritorno a corte e *La Araucana* è il frutto del suo *morbus melancholicus*, della chiara percezione del regno perduto? E se così fosse, ma non sono sicuro, cos'ha perduto Ercilla nel 1589, a soli cinque anni dalla morte, se non la gioventù? E con la gioventù, gli ardui viaggi, la piechezza dell'essere umano esposto agli elementi in un continente enorme e sconosciuto, le lunghe cavalcate, le scaramucce con gli indios e le battaglie, l'ombra di Lautaro e di Caupolicán che col tempo si ingigantiscono e gli parlano, a lui, a Ercilla, unico poeta e unico sopravvissuto di qualcosa che, messo sulla carta, sarà un poema, ma nella memoria del vecchio poeta è solo una vita o molte vite, la stessa cosa.

E oltre a scrivere *La Araucana* e morire, che cosa rimane a Ercilla? A Ercilla rimane qualcosa che tutti i veri poeti posseggono, sia pure nelle sue forme più estreme e bizzarre. Rimane il coraggio. Un coraggio che in vecchiaia non serve a niente, e tra parentesi neppure in gioventù, ma che ai poeti serve per non gettarsi da una scogliera o non spararsi un colpo in bocca, e, davanti a un foglio bianco, serve all'umile scopo della scrittura.

L'esilio è il coraggio. L'esilio reale è il coraggio reale di ogni scrittore.

Giunto a questo punto devo dire che almeno per quanto riguarda la letteratura, io non credo nell'esilio. L'esilio è una questione di gusti, caratteri, filie, fobie. Per alcuni scrittori andare in esilio consiste nell'abbandonare la casa paterna, per altri nel lasciare

il paese o la città dell'infanzia, per altri, più radicalmente, nel crescere. Ci sono esili che durano tutta una vita e altri che durano un fine settimana. Bartleby, che preferisce non andare da nessuna parte, è un esule assoluto, un extraterrestre sul pianeta Terra. Melville, che era sempre sul piede di partenza, non conobbe - o non patì - la freddezza della parola *esilio*. Philip K. Dick, romanziere di questo secolo, seppe esplorare come nessun altro i turbamenti dell'esilio. William Burroughs li incarnò tutti, uno per uno.

Forse tutti noi, scrittori e lettori, diamo inizio al nostro esilio, o almeno a un certo tipo di esilio, quando ci lasciamo alle spalle l'infanzia. Ne conseguirebbe che la condizione di esule, la categoria di esule, soprattutto per quanto riguarda la letteratura, non esiste. Esistono l'emigrante, il nomade, il viaggiatore, il sonnambulo, ma non l'esule, perché tutti gli scrittori lo sono per il solo fatto di affacciarsi alla letteratura, così come i lettori, per il solo fatto di aprire un libro.

Il mio paese d'origine, secondo alcuni scrittori che ci sono nati, è un'isola, l'isola più strana dell'emisfero sud. È delimitata a nord dal deserto dell'Atacama, che a detta dei cileni è, senza dubbio, il più inclemente del mondo; a est dalla Cordigliera delle Ande, che secondo gli stessi scrittori nativi è la più alta e la più invalicabile del mondo, sebbene di tanto in tanto giunga notizia che dall'altro lato abiti una tribù temibile e insopportabile, «gli argentini»; a ovest dall'oceano Pacifico, la più vasta estensione d'acqua del pianeta, e a sud dalle terre bianche e mortali di Arthur Gordon Pym, viaggiatore ed esule *ad honorem*. Il mio paese d'origine è un'isola. Il mio paese d'origine è o crede di essere l'Isola di Pasqua (che del resto appartiene al territorio nazionale). E, come gli antichi abitanti dell'Isola di Pasqua, i nativi del mio paese credono di essere l'ombelico del mondo, ci credono come forsennati.

I moai del Cile sono i cileni che guardano perplessi ai quattro punti cardinali.

Qualche anno fa, pochi anni fa, bruciò a Valparaíso una discoteca frequentata da omosessuali. La discoteca - forse era solo un pub o un bar - era di legno e l'incendio fu di proporzioni notevoli: morirono più di venti persone. Dopo averlo saputo, un cileno residente a Parigi espresse a un mio amico il suo sbalordimento: in Cile non esistevano omosessuali, secondo lui, quindi era assolutamente impossibile che si fosse incendiato un locale di quel genere. La notizia poteva essere interpretata unicamente come un grossolano errore dell'agenzia di stampa o come frutto di una precisa volontà di danneggiare il paese. Quel cileno, anima candida, viveva a Parigi già da molto tempo, non era un contadino di Chillan né un taglialegna di Aysén, ma un uomo che viveva nella capitale francese, dove per di più aveva un lavoro e tutti i documenti in regola. Ogni tanto andava al cinema e ogni tanto andava a letto con una donna. A volte leggeva libri in spagnolo e spesso leggeva il giornale in francese. Per giunta, credo che fosse di sinistra, anche se questo c'entra poco in questa storia. E tuttavia non riusciva a credere che a Valparaíso, porto cantato da Dario e Neruda, potessero esserci più di venti omosessuali riuniti in un bar. Probabilmente sulla sua vasta inconsapevolezza pesavano le idee che ci erano state inculcate durante la nostra infanzia, ossia che in Cile siamo tutti coraggiosi, che in Cile nessuno piange e che in Cile ci sono solo puri di cuore.

Nel 1973, quando tornai a Los Angeles, capitale della provincia del Bio-Bio, mi dissero che l'*unico* omosessuale del paese, di cui ho dimenticato il nome ma che non era certo l'unico, era stato prelevato da un gruppo di soldati, da sempre suoi clienti, che l'avevano portato in riva a un fiume e l'avevano ammazzato.

Quel giorno Los Angeles si era liberata dei froci. Adesso tutti erano coraggiosi, nessuno piangeva, tutti erano puri di cuore.

Quasi tutti gli scrittori cileni, a un certo punto della loro vita, sono andati in esilio. Molti sono stati inseguiti

con determinazione dal fantasma del Cile, che li ha raggiunti e ricondotti all'ovile. Altri sono riusciti a far perdere le loro tracce, hanno cambiato nome e abitudini e il Cile li ha felicemente dimenticati.

Io lasciai il Cile a quindici anni, nel 1968, alla volta del Messico. Allora il Distrito Federal, Città del Messico, era per me come la Frontiera, quel vasto territorio inesistente dove la libertà e le metamorfosi costituiscono lo spettacolo di ogni giorno.

Malgrado tutto, l'ombra del paese natale non si cancellò e in fondo al mio stupido cuore rimase la certezza che in quelle terre si preparava il mio destino.

Tornai in Cile a vent'anni, per fare la Rivoluzione, con così scarsa fortuna che pochi giorni dopo il mio arrivo a Santiago ci fu il colpo di Stato e i militari presero il potere. Il viaggio fu lungo e a volte penso che se mi fossi attardato un po' di più in Honduras, per esempio, o nel prendere la nave a Panama, sarei arrivato in Cile dopo il golpe e il mio destino sarebbe stato un altro.

Ad ogni modo, malgrado le disgrazie collettive e le piccole disgrazie personali, ricordo le giornate successive al golpe come giornate piene, piene di energia, piene di erotismo, giorni e notti in cui tutto poteva succedere. Non vorrei, per nulla al mondo, che mio figlio dovesse vivere i suoi vent'anni come li ho vissuti io, ma devo riconoscere che i miei vent'anni furono indimenticabili. L'esperienza dell'amore, dello humour nero, dell'amicizia, della prigione e del pericolo di morte si condensarono in meno di cinque mesi interminabili, che vissi abbagliato e sempre di corsa. In quel periodo, per quanto riguarda la letteratura, scrissi una sola poesia, non brutta come quelle che scrivevo allora, ma bruttissima. Dopo quei cinque mesi lasciai di nuovo il Cile e da allora non ci sono più tornato.

Lì comincia l'esilio o ciò che di solito si intende come esilio, anche se devo dire che io non lo sentii così.

Ogni tanto per me l'esilio si riduce al fatto che secon-

do i cileni parlo come uno spagnolo, secondo i messicani come un cileno e secondo gli spagnoli come un argentino: una questione di accento.

Ebbene, gli argentini, che esportano anche scrittori, non solo calciatori, in alcuni casi hanno risolto con successo la dicotomia dell'esilio. Hanno assunto la nazionalità e adottato la lingua dei loro nuovi luoghi di residenza con una tale naturalezza che ci si domanda se non siano extraterrestri invece che argentini. Casi esemplari sono quelli di Copi e Héctor Bianciotti.

Questo però perché l'Argentina, oltre a essere un paese, è, o almeno era, una stazione di passo di emigranti. Una fabbrica di emigranti. Penso, per esempio, a Di Stéfano, esempio grandissimo, o a Che Guevara, altro esempio grandissimo, e al caso molto più strano di Cantatore, allenatore del Valladolid, che è nato in Argentina e parla come un argentino, ma è naturalizzato cileno, cosa sorprendente. Ma non poi tanto: anche Manuel Rojas, uno dei padri fondatori del romanzo cileno contemporaneo, era nato in Argentina e nel corso di un'adolescenza vagabonda arrivò in Cile e non se ne andò più.

Gombrowicz seppe vedere nell'Argentina questa attitudine e disponibilità all'esilio: una terra dove la Forma si dissolve continuamente, una terra di cui non è stata raccontata la storia, che è come dire una terra aperta alla libertà e all'immaturità.

Questi esili bizzarri non sono eccezionali, a ben vedere. Lo scrittore argentino Cataño,² credo che si chiami così ma non ne sono sicuro, autore di un romanzo notevole e dimenticato, *Las varonesas*, pubblicato da Seix Barral alla fine degli anni Settanta, se ne andò in Costa Rica, dove rimase fino al trionfo della rivoluzione sandinista, dopo di che si trasferì a Managua. Che cosa spinse Cataño in Costa Rica? La repressione politica in Argentina? Probabile. Forse ci andò perché sua moglie era costaricana. Può darsi. O perché voleva vivere ai tropici. O perché in Costa Rica gli avevano offerto

un lavoro molto più interessante di quello che avrebbe potuto avere in Argentina. In ogni caso immaginate di dover andare in esilio e di avere tre possibilità: Francia, Italia e Senegal. Cataño scelse il Senegal. Dov'è Cataño adesso? Non ne ho idea. Ho letto un solo romanzo suo. Spero che continui a scrivere. Spero che sia ancora vivo.

Le mete scelte dagli esuli sono strane. Ricordo che in Cile, dopo il colpo di Stato del 1973, pochi rifugiati politici scelsero di volgere i loro passi verso l'ambasciata della Bulgaria o della Romania, per esempio, e molti furono quelli che preferirono la Francia o l'Italia, ma a quanto ricordo l'ambasciata più ambita era quella del Messico, e anche quella di Svezia, due paesi molto diversi che però nell'inconscio collettivo cileno dovevano rappresentare i due estremi di un corpo desiderabile, anche se è vero che col tempo la bilancia si inclinò dalla parte messicana e molti di quelli che erano andati in esilio in Svezia cominciarono a comparire in Messico. Ma molti rimasero a Stoccolma o a Göteborg e, ai tempi in cui già vivevo in Spagna, li vedevo arrivare ogni estate, in vacanza, e ricordo che parlavano uno spagnolo che io, almeno, trovavo sorprendente, perché era lo spagnolo che si parlava in Cile nel 1973 e che ormai non si parla più da nessuna parte, salvo che in Svezia.

Enrique Vila-Matas mi ha raccontato una storia. Qualche tempo fa assistette a una conferenza sull'esilio. I partecipanti erano Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi e Augusto Monterroso. Forse qualcun altro, non lo so. Sta di fatto che Benedetti e Peri Rossi parlarono dell'esilio come di una cosa atroce, spaventosa, e invece Monterroso, quando venne il suo turno, disse che per lui l'esilio era stata un'esperienza allegra, felice. Insomma, che era contento di tutto quel che gli era successo durante il suo lungo esilio messicano. Io non ero presente a quella conferenza e Vila-Matas non si dilungò sull'argomento, ma senza alcun dubbio sono

d'accordo con la versione di Monterroso. Nel peggiore dei casi andare in esilio è molto meglio che aver bisogno di andarci e non poterlo fare. L'esilio, per lo più, è una decisione volontaria. Nessuno costrinse Thomas Mann all'esilio. Di sicuro le SS avrebbero preferito che Thomas Mann restasse in Germania. Nessuno costrinse James Joyce all'esilio. Probabilmente agli irlandesi dei tempi di Joyce non sarebbe importato nulla se lui, invece di andarsene, fosse rimasto a Dublino, si fosse fatto prete o si fosse suicidato. Nel migliore dei casi l'esilio è una scelta letteraria. Un po' come la scelta della scrittura. Nessuno ti obbliga a scrivere. Lo scrittore entra volontariamente in questo labirinto, per svariate ragioni, certo, perché non vuole morire, perché vuole essere amato, eccetera, ma non c'è costretto, in definitiva, c'è costretto tanto quanto un politico a entrare in politica o un avvocato a entrare nell'Ordine degli Avvocati. Solo che lo scrittore ha un grande vantaggio, perché un avvocato o un politico fuori dal loro paese d'origine sono come pesci fuor d'acqua, almeno per un po'; mentre a uno scrittore fuori dal paese d'origine è come se crescessero le ali. Il paragone può essere trasferito ad altre situazioni. Che cosa fa un politico in carcere? Che cosa fa un avvocato in ospedale? Qualunque cosa, tranne lavorare. Che cosa fa, invece, uno scrittore in carcere e in ospedale? Lavora. A volte lavora perfino di più. Per non parlare dei poeti. Certo, si può obiettare che nelle carceri le biblioteche sono deprecabili e negli ospedali sono a volte inesistenti. Si può obiettare che l'esilio presuppone nella stragrande maggioranza dei casi la perdita della biblioteca personale dello scrittore, insieme ad altre perdite materiali, e in alcuni casi persino la perdita delle carte dello scrittore, manoscritti incompiuti, progetti, lettere. Non importa. È meglio perdere i manoscritti che perdere la vita. In ogni caso, lo scrittore lavora ovunque si trovi, persino quando dorme, cosa che non avviene a chi fa altri mestieri. Gli attori, si può obiettare, lavorano sempre, ma non è la

stessa cosa: lo scrittore scrive ed è consapevole di scrivere, mentre l'attore, in una situazione limite, può solo urlare. I poliziotti sono sempre poliziotti, ma neanche per loro vale lo stesso discorso, una cosa è essere e una cosa è lavorare. Lo scrittore è e lavora in ogni situazione. Il poliziotto è e basta. Lo stesso si può dire del killer professionista, del militare, del banchiere. Le prostitute, forse, fanno il mestiere che più si avvicina a quello della letteratura.

Archiloco, poeta greco del VII secolo avanti Cristo, è un caso esemplare. Nato sull'isola di Paros, fu mercenario e secondo la leggenda morì in combattimento. Possiamo immaginare la sua vita vagabonda per diverse città della Grecia.

In uno dei suoi frammenti, Archiloco non ha il minimo imbarazzo a dirci che durante una battaglia, probabilmente una scaramuccia, getta le armi e si dà alla fuga, atto che per i greci era senza alcun dubbio il colmo dell'onta, figuriamoci per un soldato, che deve guadagnarsi il pane con il coraggio nella lotta. Archiloco dice:

Uno dei Sai si gloria del mio scudo, arma perfetta
che ho abbandonato vicino a un cespuglio, mio
malgrado:
però ho salvato me stesso. Che m'importa di quello
scudo?
Vada in malora: me ne comprerò subito un altro non
peggiore.³

E di Archiloco dice Carlos García Gual: dovette lasciare la sua isola per guadagnarsi da vivere come soldato di ventura, con la lancia. Conobbe la guerra come fatica improba, non come luogo di gesta eroiche. In versi che resero famoso il suo cinismo racconta come avesse disertato la battaglia gettando lo scudo. È significativa la sua disinvoltura nel confessare un atto così ignominioso. (Lo scudo serve, nella tattica oplitica,

per proteggere il fianco del compagno, è l'emblema del coraggio del guerriero, che mai deve andare perduto. «Tornate con lo scudo o sopra lo scudo» si diceva a Sparta). Al poeta, uomo pragmatico, interessava salvaguardare la propria vita, non il codice d'onore né il buon nome.

Questo è un altro frammento di Archiloco: «E non mi curo dei giambi, né degli spassi ». E questo: «Padre Zeus, non ho avuto il banchetto nuziale». E questo: «E la chioma le velava / le spalle e la schiena». E questo: «Resisteva sulla punta dell'onda e del vento». E questo, probabilmente critico nei confronti del mondo militare: «La miseria di tutti i Greci si è radunata a Taso». E poi, il frammento 130, che solo un uomo bistrattato dal destino può avere scritto:

Per gli dèi tutto è facile: spesso risolleivano dalla
disgrazia
uomini che giacciono prostrati nella nera polvere;
spesso invece rovesciano a terra, supini, anche
quanti avanzano
più sicuri; a quelli giungono allora infinite
sventure,
e vagano senza mezzi per vivere e fuori di senno.

E il frammento 101, di una crudeltà e di una lucidità immacolata:

Dei sette cadaveri a terra, che raggiungemmo di corsa,
siamo mille uccisori.

E questo:

Cuore, mio cuore, straziato da dolori insanabili,
risollevali e difenditi da chi ti è ostile, a viso aperto,
fronteggiando sicuro le trame insidiose dei nemici;
non vantarti apertamente se vinci
e non abbatterti, non gemere, se vinto, chiuso in casa

ma gioisci di quanto rallegra e rattristati per le sventure senza eccesso; riconosci il ritmo che regola l'uomo.

E questo, di una tristezza pragmatica:

Così è il cuore dei mortali, o Glauco figlio di Leptine: come il giorno che Zeus, ogni volta, fa sorgere.

E questo, dove brilla la condizione dell'essere:

Ascoltami, signore Efesto, e sii benevolo alleato a me
che supplice
cingo le tue ginocchia: accordami ciò che solo tu sai
accordare.

E questo, con il quale Archiloco ci porge il suo ritratto e poi si perde nell'immortalità, un'immortalità nella quale lui, di certo, non credeva. «Alla lancia devo la mia pagnotta d'orzo impastato, alla lancia devo anche il vino d'Ismaro, e lo bevo appoggiato alla lancia».

FRAMMENTI DI UN RITORNO AL PAESE NATALE

L'invito

Venti giorni in Cile che fecero tremare il mondo (mentale) in cui io abito. Venti giorni che furono come venti sessioni di umanità in caduta libera. Venti giorni da piangere e da morire dal ridere. Ma cominciamo dall'inizio. Lasciai il Cile nel gennaio del 1974. L'ultima volta che presi un aereo fu nel gennaio del 1977. Non pensavo di tornare più in Cile per tutta la vita. Non pensavo di salire mai più su un aereo in tutta la vita. Un giorno mi chiamò una ragazza della redazione di «Paula» e mi chiese se volevo far parte della giuria di un concorso di racconti organizzato dalla ri-

vista. Dissi subito di sì. Non so a cosa stessi pensando in quel momento. Forse ai tramonti privilegiati di Los Angeles, ma non la Los Angeles nella provincia di Bío-Bío, Los Angeles in California, la città sorta dal nulla e dalle cui terrazze si può vedere tutto lo splendore che supputa da ogni angolo del pianeta. Forse stavo pensando a questo. Forse stavo facendo l'amore. Sì, adesso mi ricordo, è così. Suonò il telefono e scesi dal letto e risposi e una voce femminile mi chiese se mi sarebbe piaciuto andare in Cile e allora la città di Los Angeles piena di grattacieli e di palme si trasformò nella città di Los Angeles piena di case basse e strade sterrate. Los Angeles, capoluogo della provincia di Bío-Bío, la città dove Fernando Fernández giocava al calciobalilla in cortili che parevano sognati da adolescenti pazzi, la città dove Lebert e Cárcamo andavano in giro sempre insieme e dove il tollerante Cárdenas fu capoclasse in un liceo progettato da un collaboratore del diavolo e dove *El Pescado* entrò all'improvviso in clandestinità. La città delle razzie vespertine. La città selvaggia i cui tramonti sembravano il commento afasico al privilegio. E così dissi di sì esattamente come avrei potuto dire di no. La stanza era al buio; stavo aspettando una telefonata, ma non quella; la voce che mi parlava dall'altro capo del mondo era dolce. In quel momento avrei potuto dire di no. Ma dissi di sì, perché il capoluogo della provincia di Bío-Bío balzò di colpo, come un gatto selvatico, sulla cartina della città della felicità e la graffiò e in quei graffi (impercettibili) era scritto che dovevo tornare in Cile e che dovevo prendere di nuovo un aereo .

Il viaggio

E così tornai in Cile. Presi un aereo. Non so come facciano a rimanere per aria. Turbolenze sull'Atlantico, turbolenze sull'Amazzonia. Turbolenze sull'Argentina e poco prima di sorvolare la Cordigliera. Come

se non bastasse, mio figlio Lautaro, che ha otto anni, non può giocare con il suo game-boy durante il volo. Ma non c'è problema. Voliamo. Mio figlio dorme tranquillo, mia moglie, Carolina Lòpez, dorme tranquilla. Loro sono spagnoli ed è la prima volta che vanno in America. Io non dormo. Io ci sono nato in America. Sono cileno. Sto sveglio e sorreggo col pensiero le ali dell'aereo. Ascolto parlare gli altri passeggeri. Dormono quasi tutti ma parlano nel sonno. Hanno incubi o sogni ricorrenti. Sono cileni. Le due hostess spagnole li guardano, percorrendo i corridoi da un capo all'altro, procedendo a volte in parallelo, a volte nelle due direzioni. Quando le loro traiettorie si incrociano, entrambe le hostess alzano le sopracciglia nel buio e continuano imperturbabili la loro marcia. Ah, la simpatia delle spagnole. Desidera un bicchier d'acqua, un succo d'arancia?, mi domandano passandomi accanto. No, un milione di grazie, dico. No, grazie infinite, dico mentre le turbine dell'aereo perforano la notte, che è un altro aereo che viaggia dentro un altro aereo. Questa cosa gli antichi la rappresentavano con un pesce che si mangia un altro pesce che si mangia un altro pesce. Nel frattempo, la notte vera, fuori dall'aereo, è enorme e la luna molto piccola, come la luna di Pezoa Véliz. Sto andando in Cile. A tratti mi addormento anch'io e faccio sogni strani e vividi. Brevi sogni in bianco e nero che mi consegnano a vite che ormai non potrò vivere. Se tu dormissi di giorno faresti sogni a colori, mi ha detto una volta mio figlio. Cazzo, mi sto avvicinando al Cile a più di ottocento chilometri orari. E finalmente comincia ad albeggiare e l'aereo supera la Cordigliera e siamo già arrivati ed ecco il primo cambiamento: l'ultima volta che sono partito dal Cile, con un volo Santiago-Buenos Aires, la Cordigliera sembrava molto più grande e più bianca; adesso non sembra così grande e la neve brilla per la sua assenza. Ma è sempre bella. La Cordigliera sembra più indomita, più sperduta e meno addormentata. Poi l'aereo si affaccia su vaste distese in-

colte e, senza darci il tempo di pensare «*Puro Chile es tu cielo azulado*»⁴, atterra.

Una puttana ritorna

Sono nel mio paese natale. Non c'è problema. I passeggeri si alzano in piedi: non vedo volti eccessivamente felici, piuttosto sembrano tutti preoccupati, eccetto la donna dietro di me. Durante la notte l'ho sentita chiacchierare. Dalle sue parole deduco che è una puttana. Una puttana cilena che lavora in Europa e che dopo un'assenza più o meno prolungata ritorna in Cile per comprare delle proprietà, anche se non ho capito bene dove intenda comprarle: a volte pareva riferirsi al Sud e a volte parlava di case abbandonate di Santiago. In ogni caso è una donna dal volto simpatico, con i capelli tinti di biondo e un corpo ancora bello, e che, tanto per cambiare, ha parlato nel sonno. Parole inintelligibili in spagnolo e in italiano e in tedesco. Per qualche minuto l'ho anche sentita russare con forza pari a quella dei motori dell'aereo che miracolosamente ci ha portati fino in Cile. Per un attimo ho pensato che quel russare smisurato potesse essere di malaugurio. Stavo quasi per dirle qualcosa. Ma alla fine ho preferito non fare nulla e quel russare di colpo si è spento, come se fosse solo la manifestazione fisica di un incubo che quella puttana di buon cuore si era ormai lasciata alle spalle, come ci si lasciano alle spalle i giorni grami e le malattie.

Tempo fa ho conosciuto un cileno al quale andava sempre tutto male. Ovunque fosse e qualunque cosa facesse, gli andava sempre male. A volte quel cileno vagabondo si metteva a ricordare il suo paese e concludeva i suoi sproloqui sempre allo stesso modo: un bel giorno bacerò il suolo cileno, diceva. Appena torno in Cile la prima cosa che faccio è baciare il suolo cileno. Dimenticava il terrore, l'ingiustizia, il nonsenso. Noi ridevamo, perplessi e divertiti, ma a lui non importava. Ridete pure, diceva, ma appena torno la prima cosa che faccio è ba-

ciare il suolo cileno. Credo sia morto in qualche paese sudamericano, o centroamericano, e presumo che se fosse tornato il suo volto sarebbe stato come quello degli altri passeggeri cileni (eccetto la puttana), un volto mortalmente serio, un volto preoccupato e come visto da diverse angolazioni nello stesso tempo, un volto che in pochi secondi passa da Cézanne a Picasso e da Picasso a Basquiat, il volto che hanno i nativi dell'isola-corridoio.

Naturalmente, io non ho baciato il suolo patrio. Ho badato a non inciampare sulla scaletta dell'aereo e ho cercato di accendermi senza tremare una delle ultime sigarette spagnole. Poi ho respirato l'aria di Santiago e ci siamo avviati verso la dogana.

I volti

E di colpo sono comparsi i volti cileni, i volti della mia infanzia e adolescenza, dappertutto, a cascata, ero circondato da cileni, cileni che sembravano cileni, cileni che sembravano marziani, cileni che vagavano da una parte all'altra senza scopo in quell'aeroporto che immagino non fosse l'aeroporto di Pudahuel anche se in certi momenti lo sembrava, e poi cileni in attesa dei viaggiatori che agitavano fazzoletti bianchi, e perfino cileni che piangevano (cosa non insolita, a quanto ricordavo, i cileni piangono molto, a volte senza motivo, a volte senza neppure averne voglia), e anche cileni che ridevano come se il mondo stesse per finire e lo sapessero soltanto loro. Ma, soprattutto, quel che ho visto in quei primi minuti sono stati cileni immobili e silenziosi, cileni che guardavano in terra come se stessero galleggiando su un abisso sospetto, come se l'aeroporto fosse un miraggio e ci trovassimo tutti sospesi su una specie di nulla che miracolosamente o fatalmente ci sorreggeva, esigendo in cambio un tributo misterioso o inconfessabile che nessuno era disposto a pagare, ma nemmeno ad ammettere di non voler pagare.

Ha inizio il ballo

Le formalità di ingresso sono state estremamente facili. Erano moltissimi anni che non mi lasciavano entrare in un paese con tanta facilità. Mia moglie ha dovuto compilare un foglio e forse anche pagare qualcosa. Quando ho domandato che cosa dovessi compilare io, una funzionaria rotondetta e simpatica ha risposto che non c'era niente da compilare. Questo è stato il primo benvenuto: Il secondo ce l'ha dato una doganiera, che ha deciso di non aprirci neanche una valigia. Prego, passate pure. Il terzo ce l'hanno dato mia nonna e Alexandra Edwards e Totó Romero e Carlos Orellana e Malala Ansietà che ci hanno salutato come se ci conoscessero da sempre. Ormai eravamo fuori dall'aeroporto e stavamo aspettando un taxi per andare in albergo e tutto andava bene, ma in un certo senso io non ero ancora tornato in Cile. Voglio dire, ero lì, circondato da cileni, un'esperienza che non facevo dal '74, ma tornare, quel che si dice tornare, non ero ancora tornato. Ero ancora in aereo, stavo ancora correndo lungo i corridoi dell'aeroporto di Madrid, ero ancora sul letto di casa mia in Calle del Loro, a Blanes, sognando che stavo per partire.

Sentirsi a casa appena arrivato

È stato Samuel Valenzuela, di «Las Últimas Noticias», a dirmi davvero che ero di ritorno. Abbiamo parlato abbastanza a lungo. Io non avevo molto da dire. E così mi sono messo a fare domande e Samuel Valenzuela ha risposto a tutte quante. Samuel Valenzuela sembra uscito da un romanzo di Manuel Rojas. Credo che passi il tempo libero dipingendo. È successo il primo giorno, quando ancora risentivo del jet lag, e in una Villa che sembrava un incubo agricolo di Miquel Barceló. Lì era solito passare le sue vacanze Vicente Huidobro, disse qualcuno alle mie spalle. Adesso, trasformata in vigna, trasformata in museo, trasformata in ristorante,

quella casa, dove trovarono rifugio centoventi patrioti durante la guerra d'Indipendenza, o forse duecentoventi, o forse soltanto venti o chissà, forse solo due, è lo scenario dadaista del mio primo incontro pubblico nella terra natale. Mi guardo in torno e i fantasmi di quei patrioti compaiono e scompaiono confondendosi con i muri imbiancati a calce e con gli alberi, enormi e tristi, del grande parco che circonda la villa, in un angolo del quale uno dei proprietari fece costruire un bagno romano che quando me lo mostrano mi fa venire qualcosa di simile a uno svenimento. Il cattivo gusto dei cileni non ha paragoni in tutto il pianeta. Nemmeno l'ospitalità, e nel mio caso non ha limiti. Finché Samuel Valenzuela non mi sottrae al gruppo e comincia a farmi l'intervista. Parliamo del vino cileno. Vino che ormai non posso neppure toccare. E parliamo delle *empanadas*. Che effetto fa essere tornati?, mi domanda. Gli dico che non lo so. Niente, gli dico, nessun effetto. Il giorno dopo Valenzuela pubblica l'intervista. Il titolo diceva: *Bolaño: si sente a casa appena arrivato*. Quando l'ho letto, ho pensato: è vero! Con quel titolo Samuel Valenzuela mi aveva detto tutto quel che era umanamente, metafisicamente, antologicamente, telluricamente possibile dirmi. Allora ho capito di essere tornato in Cile.

Conversazioni telefoniche con Pedro Lemebel

La prima cosa che mi ha chiesto Lemebel è stata quanti anni avevo quando me ne andai dal Cile. Vent'anni, gli ho detto. E allora come hai fatto a perdere l'accento cileno? Non lo so, ma l'ho perso. È impossibile che tu l'abbia perso, a vent'anni non si perde più niente. Si possono perdere molte cose, ho detto. Ma non l'accento, ha detto lui. Be', io l'ho perso, ho risposto. È impossibile, ha detto lui. E sarebbe potuta finire lì quel dialogo sembrava una strada senza uscita. Ma Lemebel è il più grande poeta della mia generazio-

ne e io, già dalla Spagna, ammiravo la corsa gloriosa e provocatoria di Las Yeguas del Apocalipsis, il suo duo artistico. E così continuai su quella strada e andammo a cena in un ristorante peruviano e parlai con le altre persone che erano con noi, Soledad Bianchi, Lina Meruane, Alejandra Costamagna, il poeta Sergio Parra, e nel frattempo Lemebel si lasciò prendere da uno stato d'animo piuttosto malinconico e rimase in silenzio per il resto della serata, un vero peccato. Nessuno parla uno spagnolo più cileno di quello di Lemebel. Nessuno tira fuori dal suo spagnolo più emozioni di Lemebel. Lemebel non ha bisogno di scrivere poesie per essere il miglior poeta della mia generazione. Nessuno arriva in profondità quanto Lemebel. E se tutto questo ancora non bastasse, Lemebel è coraggioso, ovvero, sa aprire gli occhi nel buio, su quei territori nei quali nessuno ha il coraggio di entrare. Volete sapere come ho capito tutto questo? È facile. Leggendo i suoi libri. E dopo averli letti, con emozione, ridendo e rabbrivendo l'avevo chiamato per telefono e avevamo parlato molto, una lunga conversazione di ululati d'oro, durante la quale riconobbi in Lemebel lo spirito indomabile del poeta messicano Mario Santiago, morto, e le immagini lampeggianti dell'*Araucana*, morta, messa da parte, che Lemebel riportava in vita, e allora capii che quello scrittore frocio, il mio eroe, poteva anche stare coi perdenti, ma la vittoria, la triste vittoria che offre la Letteratura (scritta così, con la maiuscola) senza dubbio era sua. Quando tutti quelli che lo hanno ignorato saranno scomparsi nelle fogne o nel nulla, Pedro Lemebel sarà ancora una stella.

Il giornalista grasso

Un giorno è venuto a intervistarmi un giornalista grasso. Non era giovane come gli altri, avrà avuto la mia età, forse un po' meno, e veniva da La Serena. Mi regalò una copia del suo giornale, un giornale di

La Serena, e poi si sedette ansimando su una sedia e guardò le mie sigarette e me ne chiese una. Lui non le comprava più perché aveva smesso di fumare, ma quella mattina aveva voglia di una sigaretta.

Non aveva un fotografo, e così le foto me le fece lui. Lei sa come funzionano queste macchine?, mi chiese. Io guardai la macchina fotografica e gli dissi che in realtà non ne avevo idea. Per un po' studiammo insieme l'apparecchio. Glielo aveva prestato un collega fotografo di La Serena. La sua indecisione, lo capii subito, era più grande della mia. Facciamo le foto, sul balcone, disse, che c'è più luce. Non so perché, l'idea non mi piacque. Ho un po' di mal di gola, dissi, non voglio prendere aria. È perché fuma molto, disse, posando la sigaretta nel portacenere. Alla fine mi sedetti su una poltrona e gli dissi mi faccia queste foto ora o mai più. Lui sospirò e scattò tre o quattro foto. È triste la vita di un giornalista di provincia, disse. Ma deve avere i suoi lati interessanti, dissi io. Quelli di nera se la passano meglio, disse lui. Sì, ci sono anche cose interessanti. Come in ogni vita.

La letteratura cilena

Questo è quello che ho imparato della letteratura cilena. Non chiedere nulla perché nulla ti sarà dato. Non ti ammalare perché nessuno ti aiuterà. Non chiedere di entrare in un'antologia perché il tuo nome sarà taciuto. Non lottare perché sarai battuto. Non voltare le spalle al potere perché il potere è tutto. Non lesinare complimenti agli imbecilli, ai dogmatici, ai mediocri, se non vuoi vivere una stagione all'inferno. La vita continua, qui, più o meno uguale.

Rodrigo Pinto

A volte uno scrittore ha intuizioni assolutamente affidabili. Una delle mie poche intuizioni è Rodrigo Pinto. Non credo ci siano molti critici come lui in Cile. La

sua persona è impagabile: ogni poro di Rodrigo Pinto ci parla del suo amore per la letteratura, del suo umorismo, della sua cultura.

Rodrigo Pinto è il cileno mitico, quello che ha letto tutto o è disposto a leggere tutto. E per di più, e soprattutto, è una brava persona. Rodrigo Pinto è capace di passare da Wittgenstein a Juan Emar, da Stendhal a Claude Simon senza battere ciglio. Io credevo che lettori così fossero scomparsi o relegati a Viña, o a Villa Alemana, o a Valdivia. Invece Rodrigo Pinto vive a Santiago ed è ancora giovane, il che lascia supporre che continuerà a battagliaire ancora a lungo in questa valle di lacrime. L'ultima volta che l'ho visto, a Santiago, teneva sotto braccio una mora e una rossa, entrambe bellissime, e stavano andando a mangiare sushi in un ristorante giapponese.

Scrittrici

Ignoro se sotto gli auspici di Gabriela Mistral di Violeta Parra, di María Luisa Bombalo di Diamela Eltit è nata una generazione di scrittrici che promette di mangiarsi il mondo. In testa, chiaramente, ce ne sono due: Lina Meruane e Alejandra Costamagna, seguite da Nona Fernández e da altre cinque o sei ragazze armate di tutto punto per la buona letteratura. Lina e, Alejandra, nate entrambe nel 1970, hanno già pubblicato dei libri, e io li ho letti. La loro scrittura è molto diversa. Voglio dire: la forma a cui la loro scrittura si afferra. La loro forza, però, è equivalente. Quando scrivono, il lettore non può fare altro che seguirle fra le rovine di questo secolo che finisce o fra i fulgori apparentemente senza scampo del millennio che comincia. La loro prosa scaturisce dalle martellate della coscienza, ma anche dall'inafferrabile e dal dolore: Stilisticamente, Lina Meruane potrebbe essere ascritta a una certa scuola francese (penso a Marguerite Duras, a Nathalie Sarraute), molto più soggettiva e introspet-

tiva, mentre Alejandra Costamagna dicende direttamente dalla letteratura nordamericana, obiettiva, più rapida, meno ornata. L'una scrive in chiaroscuri, l'altra in bianco e nero. *Las infantas*, di Lina Meruane, e *En voz baja* e *Ciudadano en retiro*, di Alejandra Costamagna, sono opere riuscite in se stesse ma soprattutto sono la promessa più sicura di una letteratura che non rinuncia a niente. Le giovani scrittrici cilene scrivono come diavolesse.

Santiago

Santiago è rimasta uguale. Le città non cambiano in venticinque anni. In Cile si mangiano ancora le *empanadas*. Le *empanadas* del Cile si chiamano ancora *empanadas chilenas* e chiunque può andare a gustarsele al Nacional o al Rapido (raccomandazione di German Marín). Si mangiano ancora *barros-luco* o *barros-jarpa*⁵ o *chacareros*, ergo, la città non è cambiata. I nuovi edifici, i nuovi viali, non significano nulla. Le strade di Santiago sono le stesse di novantotto anni fa. Santiago è uguale a quando per le sue strade camminavano Teófilo Cid o Pablo de Rokha. Viviamo ancora ai tempi della Rivoluzione francese. I cicli sono molto più ampi e più densi e venticinque anni non sono niente.

Tutti scrivono

In Cile scrivono tutti. L'ho capito una sera mentre stavo aspettando di essere intervistato in diretta in uno studio televisivo. Prima di me doveva andare in onda una ragazza che era stata Miss Cile o qualcosa del genere. O forse solo Miss Santiago o Miss Terra Desolata. Comunque era una bella ragazza, alta, che parlava con la disinvoltura vuota delle miss. Me la presentarono. Quando seppe che ero stato nella giuria del concorso della rivista «Paula» disse che avrebbe voluto mandare un suo racconto, poi non aveva fatto in tempo ma di sicuro l'avrebbe mandato l'anno prossimo. La sua

disinvoltura era ammirevole. Spero che per l'edizione del '99 riesca a battere a macchina il suo racconto. Le auguro tutta la fortuna del mondo. Ogni tanto può essere meraviglioso che tutti scrivano, perché ovunque si incontrano dei colleghi, ma ogni tanto può essere seccante, perché qualunque cretino illetterato si sente investito di tutti i difetti e di nessuna delle virtù di uno scrittore vero. Nicanor Parra l'ha detto: forse converrebbe leggere un po' di più.

Nicanor Parra e addio al Cile

Il mio amico Marcial Cortés-Monroy mi porta a casa di Nicanor Parra. Per me Parra è da molto tempo il miglior poeta vivente in lingua spagnola. E così questa visita mi emoziona. A ben pensarci non dovrebbe essere così, ma sono davvero emozionato, finalmente conoscerò il grand'uomo, il poeta che dorme su una sedia, anche se la sua sedia, a volte, è una sedia volante, a reazione, e a volte è una sedia perforante, sotterranea, insomma, conoscerò l'autore di *Antipoesie*, l'uomo più lucido dell'isola-corridoio lungo la quale vagano, da un capo all'altro, alla ricerca di un'uscita che non trovano, i fantasmi di Huidobro, Gabriela Mistral, Neruda, De Rokha e Violeta Parra.

Arriviamo e ci apre Corita. Un po' diffidente, Corita, ma si vede che non è antipatica. Poi rimaniamo soli e dopo un po' sentiamo avvicinarsi dei passi. Appare Nicanor. Le sue prime parole, dopo i saluti, sono in inglese: il benvenuto che porgono ad Amleto i contadini di Danimarca. Poi Nicanor parla della vecchiaia, del destino di Shakespeare, dei gatti, della sua prima casa a Las Cruces, distrutta da un incendio, di Ernesto Cardenal, di Paz, che apprezza più come saggista che come poeta, di suo padre che suonava vari strumenti e di sua madre che faceva la sarta e con gli avanzi di stoffa confezionava camicie per lui e i suoi fratelli, di Huidobro, la cui tomba si vede dal balcone, al di là della

baia, una macchia bianca come una caccia d'uccello, di sua sorella Violeta e della figlia di lei Colombina, della solitudine, di certi pomeriggi a New York di incidenti d'auto, dell'India, di amici morti, della sua infanzia nel Sud, dei *choritos* come li fa Corita e che sono davvero molto buoni, del pesce con il purè che fa Corita, anche questo molto buono, del Messico del *Flandes indiano*⁶ e degli indiani mapuche che combatterono per la corona spagnola, dell'università cilena, di Pinochet (Nicanor è profetico quanto al verdetto dei Lord), della nuova narrativa cilena (apprezza Pablo Azócar e io sono completamente d'accordo), del suo vecchio amico Tomás Lago, di Gonzalo de Berceo, dei fantasmi di Shakespeare e della follia di Shakespeare, sempre apparente, sempre contingente, e io lo ascolto parlare dal vivo e in diretta e poi lo vedo in un video nel quale parla di Luis Oyarzún e mi sento cadere in un pozzo asimmetrico, il pozzo dei grandi poeti, dove si sente solo la loro voce che a poco a poco si confonde con le voci di altri, e questi altri non so chi siano, e intanto si sentono i suoi passi che risuonano in tutta la casa di legno mentre Corita ascolta la radio in cucina e ride forte, e Nicanor sale di sopra e poi ridiscende con un libro per me (un libro che ho già, ce l'ho da anni, la mia è la prima edizione, Nicanor mi regala la sesta), sul quale mi scrive una dedica, e allora io lo ringrazio di tutto, del libro che non gli dico di avere già, del pranzo, delle ore così piacevoli che ho trascorso con lui e con Marcial, e ci salutiamo con un arrivederci pur sapendo che non ci rivedremo, e poi la cosa migliore da fare è filarsela di corsa, la cosa migliore è cercare un'uscita da quel pozzo asimmetrico e tagliare la corda in silenzio mentre i passi di Nicanor risuonano su e giù lungo il corridoio.

È strano tornare in Cile, il paese corridoio, ma se uno ci pensa su un paio di volte o perfino tre, è strano tornare ovunque. Ammesso, chiaramente, di tornarci davvero e non solo di sognarlo. Io sono tornato dopo venticinque anni. Le strade, in realtà, sembravano le stesse di sempre. I volti dei cileni anche. Questo può condurre alla noia più mortale o alla pazzia. E così questa volta, tanto per cambiare, me la sono presa con calma e ho deciso di attendere gli eventi seduto su una sedia, che è il posto migliore se vuoi evitare che un corridoio ti riservi delle sorprese.

Un giorno sono stato invitato a cena a casa di un ministro. L'occasione della mia vita per scrivere un articolo approfondito sul potere. In realtà ero invitato a casa della scrittrice Diamela Eltit, il cui fidanzato o compagno, insomma, l'uomo con cui vive, è il ministro Jorge Arrate, socialista, portavoce del governo Frei. La nostra amica, Lina Meruane, è passata a prenderci alle otto in albergo e siamo partiti.

Prima sorpresa: il quartiere dove vivono Eltit e Arrate è un quartiere di classe media-media, non alta o medio-alta. Il tipico quartiere da cui provenivano i gladiatori illuminati (e non tanto illuminati) degli anni Settanta. Seconda sorpresa: la casa è relativamente piccola e del tutto priva dello sfarzo che uno si aspetta di trovare nella casa di un ministro cileno. Terza sorpresa: scendendo dalla macchina cerco con gli occhi l'auto camuffata della scorta e non la trovo.

Qualche ora dopo, quando chiedo a Jorge della sua scorta, lui mi risponde che non ce l'ha. Come non ce l'hai?, dico. No, dice lui, a Diamela non piacciono i guardaspalle, che oltretutto sono un impiccio. Ma tu ti senti al sicuro?, gli domando. Jorge Arrate ha conosciuto la persecuzione e l'esilio e sa che uno non è mai al sicuro. Diamela lo guarda. Siamo a tavola, davanti alla cena che Jorge ha preparato personalmente. Non

c'è carne. Qualcuno in casa è vegetariano e presumibilmente ha imposto agli altri la sua dieta. In ogni caso è Jorge a cucinare e non se la cava affatto male. Per me i piatti vegetariani sono come un calcio nello stomaco, ma mangio tutto quello che mi mettono davanti. Diamela guarda Jorge e poi guarda mia moglie, Carolina, e poi Lina e il romanziere Pablo Azócar, il quinto commensale, e non guarda me. Ho l'impressione di esserle antipatico. O forse Diamela è eccessivamente timida. Non importa. A dire il vero adesso la sola cosa che mi preoccupa è che in quella casa possa irrompere una banda di nazisti con il pretesto di uccidere il ministro e già che c'è ammazzi mia moglie e mio figlio Lautaro (che non è seduto a tavola e dorme in una stanza con il televisore acceso). E se vengono degli stronzi di Patria y Libertad?, dico. Spero che non vengano, dice Jorge con una tranquillità che mi fa rizzare i capelli in testa.

Questo paese non fa per me, penso.

Quella mattina Jorge Arrate è uscito a piedi, da solo, a fare la spesa per la cena. Salta agli occhi che non si è arricchito facendo il ministro nel governo Frei. Credo sia stato ministro anche Con Aylwin. Non lo so con certezza. Quello che so è che non si è arricchito. Però, mentre faceva pazientemente la coda per pagare l'insalata e i pomodori, dei ragazzi che probabilmente non erano ancora nati quando lui era già un proscritto si sono messi a dirgli «giallo, giallo, giallo».⁷ Di solito la gente (ragazzi ma anche signore insopportabilmente volgari) gli grida «rosso, rosso». E cos'hai fatto quando ti hanno detto «giallo»? ho chiesto. Niente, cosa dovevo fare?, dice Jorge. Mettendo insieme i due insulti, gli dico, ti viene fuori la bandiera spagnola. Jorge non mi sente. Sta raccontando a mia moglie la storia di una candidata indipendente alle prime elezioni democratiche che, in nome della *par condicio*, aveva solo quindici secondi di spazio gratuito in televisione. La candidata ave-

va scelto di dire solo il suo nome. Ma il tempo non le bastava neanche per quello. Quindi lo diceva a una tale velocità che non si capiva quasi niente e tutto si riduceva a un gracidio disperato e brevissimo.

La cosa stupefacente è che la candidata fu eletta, il che diede molto da pensare agli strateghi e agli esperti di comunicazione dei grandi partiti. Alla fine, dice Jorge, come per sdrammatizzare questa e qualunque altra storia, poco dopo la candidata indipendente aderì a un partito di estrema destra.

Notizia, questa, che infrange il sogno della donna eroica e solitaria, o per lo meno eccentrica, come tutto si infrange in Cile, e forse in questo sta il fascino del paese, la sua forza: nella volontà di precipitare quando si potrebbe volare e di volare quando si è ormai irrimediabilmente precipitati. Nel gusto per i paradossi profondi. Nelle reazioni schizofreniche.

Forse è per questo, mi dico, che in Cile ci sono tanti scrittori. Perché qui, come constato ogni giorno scrivono tutti. A uno scrittore basta aver pubblicato un libro di racconti presso una casa editrice di infima categoria per mettere un annuncio sul giornale o su un rivista e far sorgere dal nulla l'ennesimo corso di scrittura creativa, pieno di giovani e meno giovani desiderosi di confrontarsi con il mistero della pagina bianca. I più non guadagnano molto, ma qualcuno fa soldi a palate. I cileni vanno ai corsi di scrittura creativa (mi fa paura pensare a quanti ne esistono lungo il territorio della repubblica) con la stessa disposizione d'animo dei newyorkesi che vanno dallo psicanalista. Non sono disperati, ma quasi. Non sono del tutto sereni, ma quasi. Non sono funamboli, ma quando stanno per cadere nell'abisso senza fondo, l'abisso che ogni giorno sembra sempre più latinoamericano, riescono a trovare un equilibrio precario che ha qualcosa di profondamente miserabile, ma anche di eroico.

Certo, non tutti vanno solo ai corsi di scrittura creativa. Alcuni vanno anche in analisi. Una mia cara ami-

ca, durante una cena al ristorante, mi ha parlato della sua psicanalista, che è nientemeno che la figlia di Norman Mailer. Un altro amico (uno scrittore, e per nulla spregevole) interviene e dice che anche lui è in analisi dalla figlia di Norman Mailer. Quasi immediatamente, un'altra ragazza afferma la stessa cosa. Per un attimo credo che mi stiano prendendo in giro. Tutti hanno bevuto parecchio *pisco* e io non ho bevuto niente perché non posso più bere, ma ho l'impressione di essere l'unico ubriaco. La figlia di Norman Mailer fa la psicanalista e vive in Cile? Non ci posso credere. Eppure è così. Cosa diavolo c'è venuta a fare la figlia di Norman Mailer in Cile? Se fossimo in Messico, sarebbe già più comprensibile: c'è una tradizione dell'eccesso, in cui si inserisce il sottogenere dei visitatori limitrofi. Ma in Cile no. Eppure la figlia di Norman Mailer vive qui e psicanalizza i miei amici già da parecchio tempo. Ed è brava?, domando. La mia amica dice che è brava, ma non mi sembra molto convinta. Lo scrittore dice che a volte è molto brava e a volte non capisce niente. Ma perché è venuta a vivere in Cile?, domando, ormai sull'orlo del pianto. Nessuno lo sa.

Jorge Arrate, a quanto ne so, non è in analisi. Ma non si è salvato dai corsi di scrittura creativa. Mi hanno raccontato come ha conosciuto Diamela Eltit. Lei teneva un corso di scrittura creativa e lui aveva deciso di iscriversi. All'inizio arrivava in orario, come tutti gli altri allievi, solo che essendo già ministro si faceva portare dall'autista, con l'auto di rappresentanza. Finché un giorno arrivò mezz'ora prima. E poi un'ora prima. E alla fine arrivò tre ore prima. E in quelle ore morte, ore che Diamela, presumo, dedicava a scrivere o a cucinare o a stirare le camicie di suo figlio, Arrate si sistemava in una poltrona di casa sua, perché gli scrittori i loro corsi li tengono in casa, e si mettevano a parlare di letteratura. Mi piace immaginarli così, Jorge seduto e Diamela in piedi, a stirare, lanciandogli di tanto in tanto una di quelle sue occhiate diamelesche

fra il torbido e l'ingenuo, mentre parla della sua letteratura, una delle più complesse che si scrivano oggi in spagnolo, e di sicuro anche di altre scritture, scritte al femminile, d'avanguardia, che Arrate, socialista, esule, forgiatosi in battaglie dove non erano precisamente quelli i testi che circolavano, certamente non conosceva e che da allora si mise a leggere con passione e con spirito, la stessa passione e lo stesso spirito che mette in tutto quel che fa, ma anche con l'audacia degli innamorati. Qualche tempo dopo stava già uscendo con Diamela, la scrittrice più maledetta della letteratura cilena attuale, e poi, come a volte succede, decisero di vivere insieme.

Fu allora che sparì la scorta. E se ti aggredisce di notte un gruppo di Patria y Libertad?, gli domandai per l'ennesima volta con una gran voglia di finire il dolce e andarmene. Be', spero che non abbiano il mio indirizzo, dice Arrate. Mai come in quel momento la casa di Diamela e Arrate mi parve più precaria. La stanza dove Diamela scrive è una stanza grande e piena di libri che dà sul cortile. Lo studio di Arrate, invece, è piccolo, con le pareti coperte di fotografie: ritraggono due ragazzi, i suoi figli, che vivono in Olanda, ma anche figure leggendarie della sinistra, una brevissima storia immobile dei sogni perduti. A un certo punto della serata parliamo di Carson McCullers e del suo sventurato marito che voleva diventare scrittore e non ci riuscì. Diamela conosce molto bene l'opera di Carson McCullers. Arrate, scherzando, dice che lui, recente ex allievo di un corso di scrittura creativa, è un po' come il marito della McCullers. Immagino stia pensando ai suoi sforzi letterari. Non lo so. Non ho mai letto nulla di Arrate ed è probabile che non leggerò mai nulla. Ma su una cosa ha ragione: il marito di Carson McCullers combatté nella seconda guerra mondiale e fu coraggioso, e Arrate partecipò alle disastrose guerre fiorite latinoamericane ed è coraggioso. Coraggioso come i vecchi compagni di

Allende. Rassegnato al coraggio, intendo, ma questo non glielo dico.

Gli scrittori cileni, quelli che lo sono e quelli che vorrebbero diventarlo, sono irrecuperabili. Questo penso, uscendo a notte fonda dalla casa di Diamela e del ministro, mentre saluto sul marciapiede Pablo Azócar che vorrebbe andarsene dal Cile il prima possibile e non se ne va più, e alla fine si allontana, mentre Lina, Carolina e io gli diciamo ciao Pablo, per una strada buia di quel quartiere da cui uscirono tanti gladiatori illuminati.

Penso a questo quando parlo a tarda notte con Pedro Lemebel, uno degli scrittori più brillanti del Cile, la sera del suo compleanno. Lemebel, nato a metà degli anni Cinquanta, a sentir lui, ma io credo sia nato nei primi anni Cinquanta, ha pubblicato quattro libri (*Incontables*, 1986; *La esquina es mi corazón*, 1995; *Loco afán*, 1996; *De perlas y cicatrices*, 1998), e per un certo periodo, un periodo piuttosto duro, peraltro, è stato membro del duo Las Yeguas del Apocalipsis, le giumente dell'Apocalissi, il cui nome già di per sé è una trovata e la cui sopravvivenza fu quasi un miracolo.

Chi erano Las Yeguas? Las Yeguas erano, prima di ogni altra cosa, due omosessuali poveri, il che in un paese omofobo e gerarchizzato (dove essere poveri è una vergogna, e poveri e artisti un delitto) è quasi un invito a farsi passare per le armi, in tutti i sensi. Buona parte dell'onore della repubblica reale e della repubblica delle lettere fu salvato da Las Yeguas. Poi venne la separazione e Lemebel cominciò la sua corsa in solitario. Travestito, militante, terzomondista, anarchico, indiano mapuche d'adozione, vilipeso da un establishment che non tollera le sue verità, ossessionato dalla memoria fino alle lacrime, non c'è campo di battaglia sul quale Lemebel, fragilissimo, non abbia combattuto e perduto.

Per me Lemebel è uno dei migliori scrittori del Cile e il miglior poeta della mia generazione, anche se non

scrive poesie. Lemebel è fra i pochi che non cercano la rispettabilità (una rispettabilità per la quale gli scrittori cileni sono pronti a dare via il culo) ma la libertà. I suoi colleghi, l'orda dei mediocri proveniente dalla destra e dalla sinistra, lo guardano dall'alto in basso sforzandosi di sorridere. Non è il primo omosessuale, per carità, del Parnaso cileno, pieno di froci rinchiusi negli armadi, ma è il primo travestito a uscire in scena, solo, sotto i riflettori, e a mettersi a parlare davanti a un pubblico letteralmente stupefatto.

Non mi perdonano di avere una bocca, Robert, mi dice Lemebel all'altro capo della linea telefonica. La notte di Santiago risplende di luci. Sembra l'ultima grande città dell'emisfero sud. Le auto passano sotto il mio balcone e Pinochet se ne sta in carcere a Londra. Quanti anni sono passati dall'ultimo coprifuoco? Quanti anni mancano al prossimo? Non mi perdonano di ricordare tutto quello che hanno fatto, dice Lemebel. Ma vuoi sapere qual è la cosa che meno mi perdonano, Robert? Non mi perdonano di non averli perdonati.

Ho l'impressione che Lemebel e Jorge Arrate non si capirebbero. In qualunque paese d'Europa sarebbe un peccato, ma in Cile è anche una tragedia.

E per finire, una storia vera. Lo ripeto: questo non è un racconto, è la realtà, successe in Cile durante la dittatura di Pinochet e più o meno tutti (quel «tutti» piccolo e lontano che è il Cile) lo sanno. Una giovane donna di destra va a vivere o si sposa con un giovane nordamericano di destra. I due, oltre a essere giovani, sono belli e orgogliosi. Lui è un agente della DINA, forse anche della CIA. Lei ama la letteratura e ama il suo uomo. Prendono in affitto o comprano una grande casa poco fuori Santiago. Negli scantinati di quella casa il nordamericano interroga e tortura prigionieri politici che poi finiscono in altri centri di reclusione o allungano la lista dei *desaparecidos*. Lei scrive e frequenta corsi di scrittura creativa. Immagino che non ce ne fossero tanti come oggi, ma c'erano. Ormai a Santiago la gente è

abituata al coprifuoco. La sera non ci sono molti posti dove divertirsi, e gli inverni, per di più, sono lunghi. Così ogni fine settimana o ogni tre sere, lei si porta a casa un gruppo di scrittori. Non è un gruppo fisso. Gli ospiti cambiano. Alcuni accettano l'invito una sola volta, altri diverse volte, in quella casa si beve whisky, buon vino, e spesso le serate si trasformano in cene. Una sera uno degli ospiti, forse un uomo, forse una donna, si alza per andare in bagno e si perde. È la prima volta che viene e non conosce la casa. Forse è un po' brillo o forse comincia a veleggiare nella sbronza del fine settimana. Comunque sia, invece di girare a destra gira a sinistra e poi scende dei gradini che non avrebbe dovuto scendere e apre una porta in fondo a un lungo corridoio che assomiglia al Cile. La stanza è buia, però si distingue la sagoma di un uomo legato e dolente o forse narcotizzato. L'ospite sa che cosa sta vedendo. Richiude la porta e torna alla festa. Non è più ubriaco, è terrorizzato, ma non dice niente. «Probabilmente, coloro che parteciparono a quelle serate di volgarità culturale del dopogolpe ricorderanno gli sbalzi di voltaggio che facevano palpitare le lampadine e saltare la musica interrompendo il ballo. Probabilmente non seppero mai di un altro ballo parallelo, nel quale la contorsione provocata dalla *picana* tendeva ad arco voltaico il polpaccio torturato. È probabile che non potessero riconoscere un grido nel frastuono della musica disco di moda in quegli anni» dice Pedro Lemebel. Comunque sia, gli scrittori vanno a casa. Ma alla festa successiva tornano. La padrona di casa vince persino un premio per un racconto o una poesia, un premio indetto dall'unica rivista letteraria che continua a uscire in quegli anni, una rivista di sinistra.

E così si va costruendo la letteratura di ogni paese.

Che cos'è *Interferencia secreta*? È un nastro registrato illegalmente. Sono voci che parlano e trasmettono ordini e contrordini l'11 settembre del 1973. Voci che abbiamo sentito vagamente in qualche momento della nostra vita, ma alle quali non riusciamo a dare un volto, come se provenissero da immagini senza sostanza. Voci che sono echi di una paura sconnessa annidata in qualche punto del nostro corpo. Fantasmi immaginari. Una paura reale e, al tempo stesso, comune.

Alcuni ordini sono tassativi: si parla di uccidere immediatamente, si parla di arresti, si parla di bombardamenti. Gli uomini che parlano qualche volta scherzano: questo non ce li rende più vicini, al contrario, li inabissa, sono uomini che vengono fuori da fosse invisibili e impercettibili e con un linguaggio vagamente militare si assumono il compito di instaurare l'ordine. L'umorismo di cui fanno sfoggio è, malgrado tutto, familiare. Un umorismo che riconosciamo e non vorremmo riconoscere.

Chi parla potrebbe essere mio padre o mio nonno. Chi trasmette gli ordini potrebbe essere un mio vecchio compagno di scuola, quello prepotente o quello diligente, quello insignificante oppure quello che soltanto una volta ha partecipato ai nostri giochi. In queste voci familiari possiamo osservarci, di riflesso, come se ci vedessimo in uno specchio. Non è lo specchio di Stendhal, lo specchio che passeggia lungo la strada, ma potrebbe esserlo e per molti di coloro che ascoltano le voci lo sarà certamente in via definitiva.

All'inizio le voci sono indistinguibili. A poco a poco, però, ciascuna acquista una personalità, sebbene tutte condividano l'impronta della cilenità, ossia l'impronta lasciata da un'infanzia immersa nella nebbia e in qualcosa che in mancanza di una parola migliore chiameremo felicità. Le voci venute dallo spazio non solo ridisegnano l'isola infantile chiamata Cile: ci mostrano con

la bacchetta del maestro la nostra realtà, ci chiedono di aprire gli occhi e anche le orecchie. Sono voci di uomini reali. Alcuni di loro, è evidente dal timbro, dalle esitazioni, sono spaventati e nervosi. Altri mantengono la compostezza con un sangue freddo invidiabile. Il nastro avanza e a poco a poco le voci si fanno sempre più familiari, come se fossero sempre state lì, a parlarci, a minacciarci. La similitudine è superflua. Infatti, sono sempre state lì. Sono gli uomini che ordinarono a un padre di sodomizzare il proprio figlio se non voleva che li uccidessero entrambi, sono i capetti che introdussero topi vivi nella vagina di una militante del MIR di ventidue anni cui davano della puttana.

L'apparenza, però, è quella di un gioco. Le voci si trascinano dalla nostra infanzia come numi tutelari decisamente buontemponi: se Dio non esiste, tutto è possibile, se la patria chiama, tutto si può fare. Alcune voci esitano. La maggior parte accetta, dubbiosa. La loro ingenuità, a volte, è immensa. Un ufficiale d'alto grado, in comunicazione diretta con un altro ufficiale d'alto grado, dice che da quel momento, data l'importanza di quel che deve trasmettergli, gli parlerà in inglese. Come se l'inglese fosse una lingua morta o come se nessuno, dall'altra parte, sapesse l'inglese.

Non c'è niente da fare: sono le voci della nostra infanzia. Voci cilene, come infiltrate in un film troppo grande per loro, voci che trasmettono un messaggio che loro stesse non capiscono del tutto. Un dialogo al di là della realtà, là dove il dialogo è impossibile. Eppure l'immagine finale, per quanti fatti straordinari accumuli, non sfugge a una banalità fin troppo familiare, ripetuta fino alla nausea. Tutti noi, in qualche momento della nostra vita, abbiamo conosciuto gli uomini che stanno parlando. Le voci, come in un immenso romanzo radiofonico a puntate, recitano per noi, ma soprattutto recitano per loro stessi. Pornografia, *snuff movies*. Finalmente hanno trovato il ruolo della loro vita. Alla fine i soldati hanno la loro guerra,

la loro guerra più bella: di fronte a loro ci siamo noi, disarmati, ma a guardare e ad ascoltare.

UNA MODESTA PROPOSTA

Tutto fa pensare che entreremo nel nuovo millennio sotto il segno della parola «abietto», che viene dal latino *abjectus*, che significa basso, umile, secondo il dot-tissimo Joan Corominas, che visse i suoi ultimi anni in un paese della costa mediterranea a pochi chilometri dal mio.

L'11 settembre del 1973 plana su di noi come il pen-ultimo condor cileno, per non dire come uno hue-mul alato, un animale del *Libro degli esseri immaginari* che Borges scrive in collaborazione con Margarita Guerrero nel 1967, dove c'è un capitolo, «Un animale sognato da Kafka», che trascrive alla lettera le parole dello scrittore di Praga. Dice così: «È un animale con una gran coda, lunga molti metri, simile a quella di una volpe. A volte mi piacerebbe tenerla in mano, ma è impossibile: l'animale è sempre in movimento, la coda va sempre di qua e di là. La bestiola ha qualcosa del canguro, ma la testa piccola e ovale non è caratteri-stica e ha qualcosa di umano; solo i denti hanno forza espressiva, che li nasconda o che li mostri. Ho l'impres-sione che l'animale voglia ammaestrarmi; altrimenti, quale scopo può avere ritirare la coda quando cerco di afferrarla e poi aspettare tranquillamente che torni ad attrarmi per balzare di nuovo via?».⁸

A volte ho l'impressione che l'11 settembre voglia ammaestrarci. A volte ho la terribile impressione che l'11 settembre ci abbia ammaestrati in modo irrever-sibile.

Che cosa sarebbe successo se l'11 settembre non ci fosse stato? È una domanda sciocca, ma a volte porsi domande sciocche è necessario, o inevitabile, oppu-

re si confà alla nostra indole pigra. Che cosa sarebbe successo? Be', molte cose. La storia dell'America latina sarebbe stata diversa. Ma credo che essenzialmente tutto sarebbe più o meno uguale, in Cile, in America latina. Si può obiettare: non ci sarebbero stati i *desaparecidos*. No, non ci sarebbero stati. E non ci sarebbe stata la «carovana della morte». Non ci sarebbero state le fucilazioni. Ho conosciuto una ragazza del MIR, in Messico, che fu torturata mediante l'introduzione di topi vivi nella vagina. Era una ragazza giovane, poco più grande di me, doveva avere ventidue o ventitré anni, e a quanto mi dissero morì di tristezza, come in un romanzo dell'Ottocento. Senza l'11 settembre questo non sarebbe successo. Cosa avrebbe potuto esserci invece? Un altro tipo di repressione, forse. Forse quella ragazza del MIR non l'avrei conosciuta in Messico, ma in un campo di concentramento del Sud del Cile, dove lei sarebbe finita perché era di sinistra, ovvero affetta da una «malattia infantile», e io perché ero uno scrittore senza coscienza di classe o senza senso della storia. Sarebbe stato meglio? Credo di sì. Diciamo che un bagno d'orrore di questo tipo sarebbe stato meno appiccicoso del bagno d'orrore reale e storico che alla fine ci è toccato.

Poco tempo fa sono stato in Cile e mi è capitato di assistere a due o tre incontri televisivi fra politici di diverso orientamento. I dialoghi, se incontri di quel tipo possono dirsi dialoghi, visto che erano piuttosto dei confronti, non nell'accezione di discussione ma di confronto bellico, consistevano in un'esibizione pubblica di pazienza da parte dei politici di centro e di sinistra e in una dimostrazione di maleducazione, quando non di isterismo da salvatori della patria, da parte dei politici di destra. Ho avuto l'impressione (forse fantastica) che gli uni, e precisamente quelli che godevano del favore della maggioranza, si comportassero come rei appena scarcerati e pertanto ancora sotto l'arbitrio, più immaginario che reale, dei loro ex carcerieri, e gli

altri, che godevano del favore di un numero molto minore di elettori, avessero un atteggiamento superbo, da galantuomini feriti nel profondo, ma anche da bambini maleducati, da bambini prepotenti decisi a non farne passare una ai loro avversari, dimenticando completamente che la politica è prima di tutto arte del dialogo e della tolleranza.

Ed è qui che torna la parola «abietto». Un'abiezione dura e pesante che in certi momenti pare irrimediabile. E vero che la sinistra ha commesso, fra opere e omissioni, un'infinità di crimini. Chiedere ai politici della sinistra cilena (che quanto a opere, sospetto, di crimini ne ha commessi ben pochi) di intonare un *mea culpa* permanente per i campi di concentramento stalinisti è sotto ogni punto di vista una pretesa smisurata. A questo però sembra mirare il discorso politico. La penitenza incessante in luogo dello scambio o dell'esposizione di idee. Ma la penitenza non è neppure una penitenza vera e propria. La penitenza, in realtà, cela una caratteristica essenziale della patria: la goffaggine e il cattivo gusto, la raccapricciante gravità dei cileni ammantata dei panni del cattivo gusto, della pretenziosità, di una studiata pacchianeria.

A volte, quando mi viene da pensare a cose inutili, mi domando se siamo sempre stati così. Non lo so. In Cile la sinistra ha commesso crimini verbali (una specialità della sinistra latinoamericana), crimini morali, e probabilmente ha ucciso delle persone. Ma non ha mai infilato topi vivi nella vagina di una ragazza. Non ha avuto il tempo di creare il suo *male*, non ha avuto il tempo di creare i suoi campi di lavoro forzato. E possibile che se ne avesse avuto il tempo l'avrebbe fatto? Certo che è possibile. Nulla, nella storia del nostro secolo, lascia supporre una storia parallela più ottimistica. Ma la verità è che i campi di concentramento in Cile non sono stati opera della sinistra, né le fucilazioni, né le torture, né i *desaparecidos*, né la repressione. Tutto questo l'ha fatto la destra. Tutto questo è stato opera del go-

verno golpista. Eppure entreremo nel terzo millennio con i politici di sinistra che chiedono perdono, cosa che non è neppure un male e, a pensarci bene, può essere perfino raccomandabile, a condizione che tutti i politici chiedano perdono, quelli di sinistra e quelli di destra e quelli di centro, per tutti i crimini reali che hanno commesso i loro padri e i loro nonni qui e in altri paesi, soprattutto in altri paesi (ci mancherebbe!), e chiedano perdono anche per la sfilza di bugie che i loro padri e i loro nonni hanno raccontato e che loro stessi son pronti a continuare a raccontare, e per le cose che hanno tenuto nascoste e per le pugnalate a tradimento, vale a dire alla schiena, e allora sì che avremmo un bel panorama, come diceva Hart Crane, tutti i politici di un paese che chiedono perdono, e fanno a gara a chi lo chiede nel modo più convincente o più roboante.

Certo, io preferirei che entrassimo nel XXI secolo (che d'altra parte non significa niente) in modo più civile, magari discutendo, ossia *ascoltando* e *riflettendo*, ma se ciò non fosse possibile, come tutto sembra indicare, non sarebbe un male, o se non altro sarebbe un male minore, entrare nel terzo millennio chiedendo perdono a destra e a sinistra, e già che ci siamo, erigendo una statua di Nicanor Parra in Plaza Italia, una a Nicanor e un'altra a Neruda, ma di spalle.

A questo punto, già me lo sento, più di un presunto lettore dirà fra sé (e poi correrà a comunicarlo al suo simile più prossimo): Bolaño dice che Parra è il poeta della destra e Neruda il poeta della sinistra.

C'è gente che non sa leggere.

SENZA UN TETTO

Molti anni fa, quand'ero giovane, un amico mi mostrò un'antologia di poesia contemporanea in lingua spagnola, una delle tante che escono ogni anno con

più infamia che lode. Era un'antologia fatta in Cile, uno dei curatori era un poeta di un certo valore, e si distingueva per il fatto che almeno metà delle pagine era dedicata alla poesia cilena. Ciò significa che su trecento pagine, poniamo, trenta erano dedicate alla poesia spagnola, venti a quella argentina, venti a quella messicana, cinque a quella uruguaiana, cinque a quella nicaraguense, forse dieci a quella peruviana (e Martin Adin non c'era), tre a quella colombiana, una a quella ecuadoriana, e così via, fino a centocinquanta pagine. Nelle centocinquanta rimanenti la facevano da padroni i poeti cileni. Questa antologia, il cui titolo e i cui autori preferisco non ricordarmi, rappresenta abbastanza bene la percezione che ebbe di sé per un certo periodo la poesia cilena. I poeti erano poveri ma erano poeti. I poeti vivevano del mecenatismo statale ma erano poeti. E poi tutto è finito. Allora i poeti cileni discesero dall'Olimpo cileno (un Olimpo che d'altra parte, fatti salvi i nomi dei cinque grandi, che forse sono solo quattro e magari soltanto tre, aveva poca importanza ad altre latitudini), discesero in fila indiana, controvoglia, perplessi e intimoriti, e videro prendere alloggio nella loro ex residenza, la famosa Casa delle Sovvenzioni, una pleiade di scrittori che si autodefinivano narratori, narratrici e perfino nuovi narratori. I nuovi arrivati, com'era da immaginarsi, non tardarono a spiegare questo avvicendamento di inquilini con la parola magica «modernità» o «postmodernità». I narratori (in mancanza di cineasti) sono moderni e pertanto sono lo specchio reale nel quale una società moderna deve contemplarsi. I poeti, che fino ad allora, avevano coltivato con somma cura, salvo qualche rara eccezione, un'estetica apocalittica impastata del più rozzo nazionalismo, non dissero neanche be'. Abbandonarono il campo e si arresero all'evidenza della classifica delle vendite. Oggi il Cile non è più un paese di poeti. Oggi difficilmente potrebbe venire in mente a un paio di poeti cileni di mettere insieme

un'antologia della poesia contemporanea in lingua spagnola nella quale fosse riservata ai cileni più della metà delle pagine. Questa sovrana ignoranza, questo provincialismo tracotante è oggi patrimonio esclusivo della narrativa cilena. I poeti, i poveri poeti cileni fra i trenta e i quarantacinque anni, oggi chinano la testa e non sanno cos'è successo, perché di colpo si è messo a piovere, che cosa ci fanno lì, fermi in aperta campagna, senza una sola idea in testa, senza sapere dove correre a ripararsi. E questo, che da qualunque altra parte potrebbe essere un incubo, in Cile è un bene. Lo status letterario acquisito grazie a pastette e sotterfugi è andato in pezzi. La rispettabilità della poesia si è ridotta a un pugno di polvere. Adesso i poeti cileni sono di nuovo senza un tetto. E possono ricominciare a leggere poesia. E possono perfino leggere o rileggere certi poeti cileni. E possono accorgersi che quello che scrivevano non era poi così male. In alcuni casi non solo non era male, era perfino pregevole. E possono tornare a scrivere poesia.

LA POESIA CILENA SENZA UN TETTO

Le immagini che ho della poesia cilena assomigliano al ricordo che conservo del mio primo cane, El Duque, un incrocio fra un sanbernardo, un pastore tedesco, un cane lupo e un semplice bastardo, che visse in casa nostra per molti anni e che in alcuni momenti di smarrimento fu per me come un padre, una madre, un maestro e un fratello, tutto insieme. Per me El Duque è la poesia cilena e ho il vago sospetto che per i cileni la poesia cilena sia un cane o le diverse immagini di un cane: a volte una muta selvaggia, a volte un ululato solitario udito fra sonno e sonno, a volte, soprattutto ultimamente, un cagnolino da grembo in un salone di bellezza per cani. Ricordo Neruda, Gabriela

Mistral, Huidobro, Parra, De Rokha, ma ricordo anche Pezoa Véliz e la sua poesia sull'ospedale, una poesia che merita un posto nell'antologia della malinconia latino americana, e le canzoni di Violeta Parra, che escono direttamente dall'antologia della Grecia arcaica e parlano della tragedia latinoamericana senza venir meno.

Così vanno le cose per noi cileni, questa sembra essere la nostra sorte e la nostra singolare sontuosità. Così appare Lihn, un lusso immeritato, che in tutta la sua opera cercò di insegnarci a non fare melodrammi, e così appare Teillier, che se ne andò a morire in uno dei quartieri più miserabili di Santiago, seguendo fino in fondo il suo destino di poeta e di alcolizzato. Dopo Lihn e Teillier il nulla e il mistero ci porgono la zampina e agitano perfino la coda. Zurita crea un'opera magnifica, che svetta su quelle della sua generazione e segna un punto di non ritorno rispetto alla poetica della generazione precedente, ma la sua escatologia, il suo messianesimo, sono anche i sostegni di un mausoleo o di una pira funeraria verso la quale si avviarono, negli anni Ottanta, quasi tutti i poeti cileni. Quel Dolce Stil Novo volle essere innovatore ed epico e sotto certi aspetti lo fu, anche se le sue frange furono amare e patetiche.

La poesia di Gonzalo Millán, una delle più consistenti e lucide non solo nel panorama cileno ma in tutta l'America latina, si erige per qualche anno come la sola poesia civile, di contro alla valanga di poesia sacerdotale: è un sollievo leggere Millán, che non si propone come poeta nazionale né come la voce degli oppressi. Juan Luis Martínez conduce una lettura brevissima di Duchamp (in un certo senso esemplare) e poi sparisce. Rodrigo Lira apre una nuova via e si perde. Ma bisogna rileggere Rodrigo Lira. Non pretende di essere Dante ma Condorito.⁹ Non pretende di entrare nella Casa delle Sovvenzioni (che per tanto tempo fu la Casa dei Poeti) ma nella Casa della Distruzione. Diego Maquieira scrive due libri unici, brillanti, e poi sceglie il silen-

zio. Che cosa ha voluto dirci Maquieira? A volte me lo domando. Ha forse agitato la coda, ha ringhiato, la poesia cilena gli ha forse lanciato un bastone perché corresse a prenderlo e non è più tornato? Con Diego Maquieira tutto è possibile, il meglio come il peggio. Il ribelle per eccellenza della mia generazione, però, è Pedro Lemebel. Non scrive poesia ma la sua vita è un esempio per i poeti. In Lemebel c'è la dolcezza, una sensazione di fine del mondo e il risentimento feroce: con lui non ci sono mezzetinte, la sua lettura richiede un'immersione in profondità.

La poesia cilena è un cane e adesso vive all'aperto. Bertoni, che raccoglie *cochayuyos*¹⁰ sulla costa, ne è un esempio perfetto.

SU BRUNO MONTANÉ

La sua poesia è fatta di pennellate sospese nell'aria. A volte sono solo appunti, altre volte miniature, ogni tanto sono lunghi poemi esistenzialisti ridotti a otto o dodici versi. La sua poesia è fatta di sangue sospeso nell'aria. La sua volontà, o la sua posizione nei confronti del mondo o della cultura, si dibatte fra poli inconciliabili. Da questa lunga lotta ha saputo trarre versi paradossali. Scrive come un naturalista che crede in pochissime cose e tuttavia continua a fare il suo lavoro con tenacia, una tenacia che a volte si confonde con l'indifferenza. Per me è uno dei migliori poeti cileni di oggi.

OTTO SECONDI CON NICANOR PARRA

Di una sola cosa sono sicuro a proposito della poesia di Nicanor Parra in questo nuovo secolo: sopravvivrà. Questo, naturalmente, significa ben poco e Parra è il

primo a saperlo. Ciò malgrado, sopravvivrà, accanto alla poesia di Borges, di Vallejo, di Cernuda e di alcuni altri. Ma questo, bisogna dirlo, non importa granché.

La scommessa di Parra, la sonda lanciata da Parra verso il futuro, è troppo complessa per essere trattata qui. Inoltre, è troppo oscura. Possiede l'oscurità del movimento. Eppure l'attore che parla, o gesticola, è perfettamente visibile. I suoi attributi, i panni che indossa, i simboli che lo accompagnano come tumori, sono consueti: è il poeta che dorme su una sedia, l'innamorato che si perde in un cimitero, il conferenziere che si tormenta i capelli fino a strapparseli, il coraggioso che osa pisciare in ginocchio, l'eremita che vede passare gli anni, il compilatore di statistiche tormentato. Prima di leggere Parra non sarebbe superfluo rispondere alla domanda che si pone e ci pone Wittgenstein: questa mano è una mano o non è una mano? (La domanda bisogna farsela guardandosi la mano).

Mi domando chi scriverà il libro che Parra aveva pensato e mai scritto: una storia della seconda guerra mondiale raccontata o cantata battaglia per battaglia, campo di concentramento per campo di concentramento, esaustivamente, un poema che in qualche modo si sarebbe trasformato nel ribaltamento istantaneo del *Canto generale* di Neruda e del quale Parra conserva un solo testo, il *Manifesto*, nel quale espone la propria poetica, una poetica che lo stesso Parra ha ignorato tutte le volte che l'ha ritenuto necessario, anche perché è esattamente per questo che esistono le poetiche: per dare una vaga idea del territorio inesplorato in cui si inoltrano gli scrittori veri, e neppure così spesso, ma che nel momento dei rischi e dei pericoli concreti serve a ben poco.

Chi è coraggioso segua pure Parra. Solo i giovani sono coraggiosi, solo i giovani hanno uno spirito puro fra i puri. Ma Parra non scrive una poesia giovanile. Parra non scrive della purezza. Del dolore e della solitudine invece sì, scrive; delle sfide inutili e necessarie;

delle parole condannate a disgregarsi così come la tribù è condannata a disgregarsi. Parra scrive come se dovesse finire sulla sedia elettrica il giorno dopo. Il poeta messicano Mario Santiago, a quanto ne so, fu l'unico a fare una lettura lucida della sua opera. Noi non abbiamo visto altro che un meteorite scuro. Primo requisito di un capolavoro: passare inosservato.

Ci sono momenti in cui un poeta non può fare a meno di improvvisare. Anche se sa recitare a memoria Gonzalo de Berceo o conosce come nessun altro i settenari e gli endecasillabi di Garcilaso, ci sono momenti in cui la sola cosa che il poeta può fare è gettarsi nell'abisso o affrontare nudo un clan di cileni apparentemente educati. Primo requisito di un capolavoro: passare inosservato.

Un appunto politico: Parra è riuscito a sopravvivere. Non è molto, ma è già qualcosa. Non ce l'hanno fatta a distruggerlo né la sinistra cilena dalle convinzioni profondamente destrorse né la destra cilena neonazista e adesso smemorata. Non sono riuscite a distruggerlo né la sinistra latinoamericana neostalinista né la destra latinoamericana ora globalizzata e fino a poco fa complice silenziosa della repressione e del genocidio. Non ce l'hanno fatta a distruggerlo né i mediocri professori latinoamericani che pullulano nei campus delle università nordamericane né gli zombie che si aggirano in quel villaggio che è Santiago. Neppure i seguaci di Parra sono riusciti a distruggere Parra. Mi sento addirittura di dire, trasportato probabilmente dall'entusiasmo, che non solo Parra, ma anche i suoi fratelli, con Violeta in testa, e i loro rabelaisiani genitori, sono riusciti a mettere in pratica una delle massime ambizioni della poesia di tutti i tempi: rompere l'anima al pubblico.

Versi presi a caso: «È un errore credere, che le stelle possano servire a guarire il cancro» disse Parra. Ha ragione da vendere. «A proposito di fucili, vi ricordo che l'anima è immortale» disse Parra. Ha ragione da ven-

dere. E potremmo andare avanti così finché non resta in piedi nessuno. Vi ricordo, comunque, che Parra è anche uno scultore. O un artista visivo. Queste sono puntualizzazioni perfettamente inutili. Parra è anche un critico letterario. Una volta riassunse in tre versi tutta la storia della letteratura cilena. Eccoli: «I quattro grandi poeti del Cile / sono tre: / Alonso de Ercilla e Rubén Darío».

La poesia dei primi decenni del XXI, secolo sarà una poesia ibrida, come già è la narrativa. È probabile che ci stiamo avviando, con spaventosa lentezza, verso nuovi terremoti formali. In questo futuro incerto i nostri figli assisteranno all'incontro su un tavolo operatorio del poeta che dorme sulla sedia con l'uccello nero del deserto, quello che si nutre di parassiti dei cammelli. Una volta, negli ultimi anni della sua vita, Breton sostenne che il surrealismo avrebbe dovuto entrare in clandestinità, avrebbe dovuto sparire nelle cloache delle città e delle biblioteche. Poi non tornò più sull'argomento. Non importa chi l'abbia detto: L'ORA DI METTERE LA TESTA A POSTO NON ARRIVERÀ MAI.

PERDUTI

È difficile parlare di una figura emblematica, una figura che possa servirci da simbolo o da ponte fra il XX e il XXI secolo. Soprattutto in America latina, dove non sono mai mancate le figure emblematiche dagli effetti nefasti e le figure emblematiche tragiche e le figure emblematiche caricaturali, i padri della patria, di destra come di sinistra, che hanno gettato il continente in quello che sembra un incrocio fra una distesa di sabbie mobili e Las Vegas. Ma proprio ora mi viene in mente che questa figura potrebbe essere Rodrigo Lira e che se Rodrigo Lira leggesse queste parole si metterebbe a ridere. La sua vita fu senza dubbio un grande

sfoggio di discrezione, solo che la discrezione, in Rodrigo, non possedeva le connotazioni che ha di solito nel resto del pianeta o almeno in America latina, dove è sinonimo di silenzio e anche di castrazione. La discrezione, per Rodrigo Lira, era una miscela pericolosa di eleganza e tristezza. Un'eleganza e una tristezza che potevano farsi estreme, che quasi sempre erano estreme, e che in pubblico (anche in privato, suppongo, che nel suo caso significava la più rigorosa solitudine) apparivano armate fino ai denti dell'umorismo più caustico, come se Rodrigo fosse un cavaliere medioevale perduto in un sogno che di colpo si è trasformato in incubo. Era un poeta, naturalmente. A volte si è tentati di pensare che fosse l'ultimo poeta del Cile, uno degli ultimi poeti dell'America latina. Era nato nel 1949, e aveva ventiquattro anni al momento del golpe militare. Dai suoi scritti il lettore può ricavare l'impressione che il suo mondo, la geografia in cui si muoveva, fosse circoscritto a qualche facoltà universitaria e a poche biblioteche di Santiago, città di cui era originario. Molte delle sue poesie sono commenti in margine all'opera di alcuni poeti cileni maggiori, che frequentò e dei quali esaurì la pazienza: a prima vista sembrano scherzi, letture frivole, insulti proferiti da un tizio relativamente giovane che non vuole crescere, che non vuole entrare nel mondo adulto. Dietro le sue invettive, dietro il suo irridere il carnevale immobile della letteratura, si possono trovare altre cose, fra queste l'orrore e uno sguardo profetico che annuncia la fine della dittatura ma non la fine della stupidità, la fine della presenza militare ma non la fine delle sabbie mobili e del silenzio che la presenza militare ha imposto, per sempre, tutto lo fa pensare, o per un arco di tempo così lungo che, agli effetti di una vita umana, equivale all'eternità, nella vita civile cilena. Ma a Rodrigo Lira, profetico e visionario, sono altre le cose che interessano. Gli interessano certe donne che immancabilmente lo lasciano o neppure gli parlano. Gli

interessano i capelli che sta perdendo, tanto che più aumenta la calvizie più si allungano le basette, fino a trasformarsi in favoriti voluminosi, favoriti da eroe dell'Indipendenza. Gli interessano le camicie a fiori. Gli interessano certi libri che sono come buchi neri, o fanno finta di esserlo. Gli interessa la socievolezza: possiamo immaginarlo come un tipo simpatico, premuroso, colto, sensibile, buon figlio e buon amico, un giovane sempre pronto ad ascoltare, sempre pronto ad aiutare, anche se nel fondo quel giovane è una bomba a orologeria, quel giovane ascolta con *un altro orecchio*, quel giovane ci aiuta con *un altro tipo* di solidarietà. Gli interessa la parlata popolare, l'argot, lo slang cileno che è la nostra povertà, ma anche una delle poche ricchezze che ci siano rimaste (l'argot, il sesso, l'eccesso automatico), sebbene dietro il suo argot si nasconda, come un terrorista accerchiato, il panorama ultimo di ciò che i padroni della patria chiamano patria: un territorio strappato alla morte e che adesso la morte riconquista a lenti passi da gigante. Rodrigo Lira scrive e a volte, raramente, pubblica, ma legge le sue poesie in pubblico, e in questo è simile a tanti poeti latinoamericani che negli anni Settanta e Ottanta vanno in giro a leggere le loro poesie, solo che Rodrigo Lira, a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, non è un abitante involontario di un sogno incomprensibile, ma un abitante volontario, uno che sta con gli occhi aperti in mezzo all'incubo. E tuttavia la sua discrezione, quella discrezione che fa di lui una *rara avis*, lo porta a smussare nei limiti del possibile l'alterità che le buone coscienze tentano di far passare per normalità. Gli piace passeggiare, gli piace leggere le sue poesie in pubblico, cerca di vestirsi bene, cerca se non altro di apparire pulito e in ordine, nei limiti del possibile. Nel 1981 decide di suicidarsi. Per sdrammatizzare, nella sua missiva finale spiega che si uccide in segno di protesta contro il recente aumento del prezzo del pane. O dello zucchero. Non ricordo. Scri-

vo queste righe senza libri di consultazione. Enrique Lihn è uno dei pochi che abbiano scritto qualcosa su Rodrigo Lira, quando Lira era già morto, e non ho sottomano il testo di Lihn. Mi pare di ricordare che si immerse in una vasca da bagno piena d'acqua calda e si tagliò le vene. Questo mi è sempre sembrato un modo coraggioso e riflessivo di morire. La morte non arriva all'improvviso, ma lentamente, il suicida ha molto tempo per pensare, per ricordare i bei momenti e quelli brutti, per congedarsi mentalmente dalle persone amate o odiate, per recitare a memoria qualche verso, per piangere. Nel caso di Rodrigo Lira, non mi stupirei se avesse avuto anche il tempo di ridere. Il meglio dell'America latina sono i nostri suicidi, volontari o meno. Abbiamo i peggiori politici del mondo, i peggiori capitalisti del mondo, i peggiori scrittori del mondo. In Europa siamo noti per i nostri lamenti e per le nostre lacrime di cocodrillo. L'America latina è il posto che più somiglia alla colonia penale di Kafka. Cerchiamo di trarre in inganno qualche europeo ingenuo e qualche europeo ignorante con opere pessime, nelle quali facciamo appello alla buona volontà, al politicamente corretto, al mito del buon selvaggio, all'esotismo. La sola cosa che vogliono i nostri accademici e i nostri intellettuali è poter insegnare in qualche università sperduta del Middle West, così come un tempo l'obiettivo era viaggiare e vivere sulle spalle del mecenatismo neostalinista, cosa che per noi costituiva una conquista senza precedenti. Siamo esperti nell'ottenere assegni di ricerca, assegni che a volte ci vengono concessi più per pietà che per riconoscimento dei nostri meriti. I discorsi che si fanno sulla ricchezza sono quanto di più simile vi sia a un libro di autoaiuto. I discorsi che si fanno sulla povertà sono discorsi immaginari nei quali risuonano soltanto voci di pazzi che parlano di risentimento e frustrazione. Odiamo gli argentini perché dalle nostre parti sono quanto di più simile vi sia agli europei. Gli argentini ci odiano per-

ché siamo lo specchio in cui si vedono per quello che sono: latinoamericani. Siamo razzisti nel senso più puro: siamo razzisti perché siamo morti di paura. Ma abbiamo dei suicidi esemplari. Penso a Violeta Parra, che compose alcune delle più belle canzoni del nostro continente e se la prese con tutto e con tutti e si sparò un colpo in testa proprio accanto al tendone dove ogni sera cantava e ululava. Penso ad Alfonsina Storni, la donna più dotata di talento dell'Argentina, che si annegò nel Rio de la Plata. Penso a Jorge Cuesta, scrittore messicano e omosessuale, che prima di infilare la testa in un sacchetto di plastica si evirò e inchiodò i propri testicoli sulla porta della camera da letto, come ultimo regalo non contraccambiato. Questi suicidi esemplari e i loro fratelli gemelli, quelli che se ne stanno sotto il temporale (non tanto perché a loro piaccia, ma perché non hanno altro posto dove andare), ci lasciano sperare che non tutto sia perduto, come l'ondata del neoliberalismo e la nuova recrudescenza clericale vorrebbero farci credere. Siamo figli dell'Illuminismo, diceva Rodrigo Lira passeggiando per una Santiago che sembrava più che altro il cimitero di un altro pianeta. Siamo, cioè, esseri umani ragionevoli (poveri, ma ragionevoli), non entelechie uscite da un manuale di realismo magico, non cartoline per il consumo esterno e l'abietto mascheramento interno. Vale a dire: siamo esseri che in un determinato momento storico possono scegliere la libertà e anche, sebbene ciò possa apparire paradossale, la vita. Alle innumerevoli vittime della repressione vanno aggiunti i suicidi in nome della ragione, a favore della ragione, che è anche il luogo in cui vive l'umorismo. Lo sapeva Rodrigo Lira, che come tanti poeti latino americani morì senza mai essere pubblicato. Nel 1984, presso una piccola casa editrice, uscì una raccolta delle sue poesie intitolata *Proyecto de obras completas*. Un libro che nel 1998 era impossibile trovare nelle librerie. Nessuno, però, si è preso la briga di ripubblicarlo. In Cile esco-

no parecchi libri, in maggioranza molto brutti. L'eleganza di Rodrigo Lira, il suo sdegno, lo rendono inaccessibile agli editori. I codardi non pubblicano i coraggiosi.

IL MISTERO TRASPARENTE DI JOSÉ DONOSO

Non mi è facile scrivere di Donoso. Sono in disaccordo con lui su quasi tutto. Ho letto che quando agonizzava chiese che gli venisse recitato *Altazor*, di Huidobro, e l'immagine di Donoso steso in un letto dal quale non si sarebbe più rialzato che ascolta i versi di *Altazor* mi fa star male. Non ho niente contro Huidobro, mi piace Huidobro, ma come può uno che sta morendo volere che gli si legga un poema simile? Non lo capisco. O forse sì che lo capisco e allora lo capisco ancora meno, come se Donoso fosse uno specchio in cui si riflette l'essenza del Cile e l'essenza del mestiere di scrittore, e quest'immagine doppia, in cui palpitano all'unisono la malattia, la superficialità e l'eccesso, riesce soltanto a rattristarmi, perché vi si intravede, sia pure in controluce, come sarebbe piaciuto a Donoso, la miseria finale del mestiere e la miseria finale delle patrie. Il calice che lui beve fino in fondo.

Donoso scrisse tre bei libri. Uno molto bello e gli altri due abbastanza forti da sopravvivere nella memoria dei lettori. Il primo è *Il posto che non ha confini*, un libro sulla disperazione e sulla precisione. Gli altri due: *L'osceno uccello della notte*, un'opera ambiziosa e irregolare, e *El jardín de al lado*, che vuole essere gioco e testamento e finì per diventare, e questo non è il più piccolo dei paradossi nell'opera di Donoso, il suo testamento letterario. Nel *Jardín de al lado*, fra l'altro, si narra di uno scrittore cileno fallito che vive in Catalogna e non vuole tornare in Cile. Il ritorno è la perdizione. Tornare, accettarsi, permettere a quelli che sono

come te di accettarti, di riconoscerti, all'unica condizione che a tua volta tu li accetti e li riconosca, diventa un destino amaro, come quello di un calciatore latino-americano che gioca nei campionati europei e a un certo punto scopre che in Europa non lo vogliono più o non serve più e deve tornare a giocare nel campionato del suo paese. Non ricordo più che cosa scelga alla fine il personaggio di Donoso. Non so se ritorni in Cile o se rimanga in Europa. Forse rimane. Donoso non dimenticò mai il gusto per i perdenti combinato con una strana (e lucida) rassegnazione alla sorte avversa. Ma la decisione del personaggio, qualunque essa sia, è irrilevante perché la sconfitta - e l'umorismo, dato che questo è forse il romanzo più umoristico di Donoso - lo attende al termine di entrambe le scelte. Per il protagonista del *Jardín de al lado* non c'è scampo. Dopo questo romanzo, non ce ne fu nemmeno per il suo autore, José Donoso.

L'eredità di Donoso è una stanza buia. In quella stanza buia si azzuffano le bestie. Dire che è il miglior romanziere cileno del secolo è insultarlo. Non credo che Donoso aspirasse a così poco. Dire che è fra i migliori romanziere in lingua spagnola di questo secolo è un'esagerazione, comunque la si guardi. Il Cile non è un paese di romanziere. Ci sono quattro, forse cinque grandi poeti cileni, e nessun romanziere può reggere un sia pure sommario confronto con loro. Di prosatori ce ne sono, non molti, ma di romanziere no. In un panorama dominato da Augusto D'Halmar e Manuel Rojas, l'opera di José Donoso senza dubbio risplende. Nel gran teatro di Lezama, Bioy, Rulfo, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Sábato, Benet, Puig, Arenas, l'opera di Donoso scivola automaticamente in secondo piano e impallidisce.

I suoi continuatori, quelli che ora portano la torcia di Donoso, i donosetti, pretendono di scrivere come Graham Greene, come Hemingway, come Conrad, come Vonnegut, come Douglas Coupland, con mag-

giore o minor fortuna, con maggiore o minor grado di abiezione, e a partire dalle cattive traduzioni mettono in atto la lettura del loro maestro, la lettura pubblica del più grande romanziere cileno. Dai neostalinisti fino agli opusdeisti, dai picchiatori di destra fino ai picchiatori di sinistra, dalle femministe fino ai tristi maschietti di Santiago, tutti in Cile, velatamente o no, si proclamano suoi discepoli. Grave errore. Farebbero meglio a leggerlo. Farebbero meglio a piantarla di scrivere e a mettersi a leggere. Molto meglio leggere.

SULLA LETTERATURA,
SUL PREMIO NACIONAL DE LITERATURA
E SULLE STRANE CONSOLAZIONI DEL MESTIERE

Prima di tutto e che sia ben chiaro: Enrique Lihn e Jorge Teillier non vinsero mai il Premio Nacional. Lihn e Teillier sono morti.

E adesso entriamo in argomento. Dovendo scegliere fra la padella e la brace, scelgo Isabel Allende. Il suo glamour di sudamericana in California, le sue imitazioni di García Márquez, il suo indubbio coraggio, il suo esercizio della letteratura che va dal kitsch al patetico e che in qualche modo la avvicina, in versione locale e pateticamente corretta, all'autrice della *Valle delle bambole*, è di molto superiore, sebbene ciò possa sembrare difficile, alla letteratura da funzionari nati di Skármeta e Teitelboim.

Vale a dire: la letteratura di Isabel Allende è cattiva letteratura, ma è viva; è anemica, come molti latino-americani, ma è viva. Non ne avrà ancora per molto, come molti malati, ma per ora è viva. E rimane sempre la possibilità di un miracolo. Non lo so, un giorno potrebbe apparirle il fantasma di Juana Inés de la Cruz e darle una lista di letture. Il fantasma di Teresa d'Ávila. Nel peggiore dei casi il fantasma di Pardo Bazán. Non

si può dire la stessa cosa della letteratura di Skármeta e Teitelboim. Quelli non li salva nemmeno Dio. Orbene: scrivere - non l'ho letto su un giornale cileno, lo giuro - che bisogna affrettarsi a dare il Premio Nacional alla Allende prima che le diano il Nobel non solo mi pare una presa in giro colossale, ma dimostra che chi l'ha scritto è un ignorante da antologia.

Davvero ci sono degli ingenui che lo pensano? E se lo pensano sono ingenui o semplici esempi di una stoltezza che si è impossessata non solo del Cile ma dell'America latina? Nélida Piñon, celebrata romanziera brasiliana e serial killer di lettori, ha detto che Paulo Coelho, una specie di Barbusse o Anatole France in versione telenovela carioca, meriterebbe un posto all'Accademia brasiliana per aver portato la sua lingua in tutti gli angoli del mondo. Come se la «lingua brasiliana» fosse una scienza infusa, capace di superare indenne qualunque traduzione, o come se i pazienti lettori della metropolitana di Tokio sapessero il portoghese. E poi, che cos'è questa storia della «lingua brasiliana»? Uno sproposito, come parlare di una lingua canadese o australiana o boliviana. Certo, ci sono scrittori boliviani che sembrano scrivere in «lingua nordamericana», ma questo succede perché non sanno scrivere bene in spagnolo, e tuttavia, bene o male che lo facciano, è in spagnolo che scrivono.

Ma dove eravamo rimasti? A Coelho e all'Accademia e al seggio vacante che alla fine gli hanno dato proprio perché, fra le altre cose, ha reso più popolare la «lingua brasiliana» nel vasto mondo. Francamente, leggendo una cosa simile viene da pensare che Coelho posseda un vocabolario (brasiliano) paragonabile alla «lingua irlandese» di Joyce. E invece no. La prosa di Coelho, quanto a ricchezza lessicale, di vocabolario, è scarsa. Quali sono i suoi meriti? Gli stessi di Isabel Allende. Vende molto. Vale a dire: è un autore di successo. E qui arriviamo al nocciolo della questione. I premi, i seggi (all'Accademia), i tavoli, i letti, perfino i

bacili d'oro sono, necessariamente, riservati a chi ha successo oppure si comporta da funzionario leale e obbediente.

Diciamo che il potere, qualunque potere, di sinistra o di destra, se dipendesse da lui, premierebbe solo i funzionari. Nel caso che ci riguarda Skármeta è di gran lunga il favorito. Nella Mosca neostalinista, o all'Avana, il premio andrebbe a Teitelboim. Mi fa paura (e ribrezzo) solo immaginarlo. Ma anche il successo ha i suoi paladini: tutti i nani mentali alla ricerca di un'ala protettrice, che sono legione; o tutti gli scrittori che sperano in un piccolo aiuto di Isabelita A. Insomma, dovendo scegliere fra questi tre, anch'io preferisco lei. Ma se dipendesse da me darei il premio ad Armando Uribe, o a Claudio Bertoni, o a Diego Maquieira. Ciascuno dei tre mi sembra il creatore di un'opera più che meritevole di un così degno riconoscimento. Mi si dirà che tutti e tre sono poeti e che quest'anno tocca ai narratori. Ma quando mai si è vista una regola, sia pure non scritta, tanto imbecille! Il Nicaragua per un lungo periodo ha avuto grandi poeti, dal vecchio Salomón de la Selva fino a Beltrán Morales. Di narratori e prosatori, invece, ne ha avuti pochi, quasi tutti perfettamente trascurabili. In base alla regola di cui sopra, una brillante squadra di poeti avrebbe dovuto spartirsi i premi con uno spaventoso gruppetto di prosatori e narratori. Questa è la prima cosa da cambiare nel Premio Nacional. E probabilmente sarà la sola che cambierà. Lo scrittore giovane, quello che non ha fortuna e deve ancora farsi un nome, vive e vivrà sempre senza un riparo, sotto il tiro dei nomi consacrati, di quelli che sono soddisfatti di sé. Per costoro, solo per loro, forse non è del tutto inutile dire qualcosa di più. Chi è soddisfatto è quasi sempre iracondo, ma anche codardo. Tutto quel che dice viene dalla mediocrità e dalla paura e basta una risata a smontarlo. La letteratura cilena, che gode di tanto prestigio in Cile, non possiede più di cinque nomi validi, questo bisogna ricordarlo

come esercizio critico e autocritico. Così come bisogna ricordare che in letteratura si perde sempre, ma che la differenza, l'enorme differenza, sta fra il perdere in piedi, con gli occhi aperti, e il perdere inginocchiati in un angolo a pregare san Giuda Taddeo e a battere i denti.

La letteratura, immagino che ormai sia chiaro, non ha niente a che fare con i premi nazionali bensì con una strana pioggia di sangue, sudore, sperma e lacrime. Soprattutto con il sudore e le lacrime, anche se di sicuro Bertoni aggiungerebbe lo sperma. La letteratura cilena non lo so con cosa ha a che fare. E francamente non mi interessa. Dovranno spiegarlo i poeti, i narratori, i drammaturghi, i critici letterari che lavorano senza un riparo sopra la testa, nel buio; loro, che adesso non sono niente o contano molto poco in confronto ai pavoni che fanno la ruota, affronteranno la sfida di fare di questa possibile letteratura cilena qualcosa di più decente, più radicale, più libero dai compromessi. Affronteranno, alcuni spalla a spalla, altri completamente da soli, la sfida di fare della letteratura cilena qualcosa di ragionevole e visionario, un esercizio di intelligenza, di avventura e di tolleranza. Se la letteratura non è questo, sommato al piacere, che cosa diavolo è?

3.

TRA PARENTESI

LA MIGLIOR BANDA

Se dovessi rapinare la banca più sorvegliata d'Europa e potessi scegliere liberamente i miei compagni di malefatte, sceglierei senza dubbio un gruppo di cinque poeti. Cinque poeti veri, apollinei o dionisiaci, non importa, ma veri, vale a dire con un destino da poeti e una vita da poeti. Nessuno al mondo è più coraggioso di loro. Nessuno al mondo sa affrontare il disastro con più dignità e lucidità. Sono dei deboli, all'apparenza, lettori di Guido Cavalcanti e Arnaut Daniel, lettori del disertore Archiloco che attraversò un campo d'ossa, e lavorano nel vuoto della parola, come astronauti perduti su pianeti senza via di scampo, in un deserto dove non ci sono lettori né editori, solo costruzioni verbali o canzoni idiote cantate non da uomini ma da fantasmi. Nella categoria degli scrittori, sono il gioiello più grande e meno ricercato. Quando un ragazzo di sedici o diciassette anni dà di matto e decide di voler fare il poeta, è il disastro familiare assicurato. Ebreo omosessuale, mezzo negro, mezzo bolscevico, la Siberia del suo esi-

lio copre d'obbrobrio anche la sua famiglia: i lettori di Baudelaire non hanno vita facile alle scuole superiori, né con i compagni di classe né tanto meno con gli insegnanti. La loro fragilità, però, è ingannevole. E anche il loro umore e le manifestazioni capricciose del loro amore. Dietro queste ombre vaghe si celano forse i tipi più duri del mondo e di sicuro i più coraggiosi. Non per nulla discendono da Orfeo, che scandiva il ritmo di voga degli Argonauti e che scese negli inferi e ne venne fuori, meno vivo di prima, ma pur sempre vivo. Se dovessi rapinare la banca più sorvegliata d'America, nella mia banda vorrei solo poeti. La rapina si concluderebbe in modo disastroso, probabilmente, ma sarebbe bellissima.

L'INVERNO DELLE LETTRICI

D'inverno pare che solo loro abbiano il coraggio di avventurarsi sulle strade gelate. Le vedo nei bar di Blanes o alla stazione o sedute lungo il Paseo Marítimo, sole o con i figli o con un'amica silenziosa, e fra le mani hanno sempre un libro. Che cosa leggono queste signore?, si domandava Enrique Vila-Matas qualche anno fa. Quello che possono. Non sempre è buona letteratura (ma che cos'è la buona letteratura?), a volte sono riviste, a volte i peggiori best seller. Quando le vedo camminare, ben coperte, i volti arrossati dal vento freddo, penso alle donne russe che fecero la rivoluzione e che sopportarono lo stalinismo, che fu peggio dell'inverno, e il fascismo, che fu peggio dell'inferno, e furono sempre accompagnate da un libro, quando la cosa più logica sarebbe stata suicidarsi. In realtà, molte di queste lettrici dell'inverno finirono suicide. Ma non tutte. Qualche giorno fa ho letto che Nadežda Jakovlevna Chazina, lettrice d'eccezione, autrice di due libri di memorie, uno dei quali da noi tradotto *Contra toda esperanza*, e moglie

del poeta assassinato Osip Mandel'stam, prese parte, secondo la sua più recente biografia, a rapporti a tre in compagnia del marito e che la notizia seminò stupore e delusione fra le file dei suoi ammiratori, che la consideravano una santa. Io, invece, sono stato felice di apprenderlo. Ho saputo che nel cuore dell'inverno Nadežda e Osip non congelarono, e ho avuto conferma che almeno tentarono di leggere tutti i libri. Le sante lettrici dell'inverno sono donne in carne e ossa e non mancano di audacia. Alcune, è vero, si suicidarono. Altre risalirono la china dell'infamia e tornarono ad aprire i loro libri, i libri misteriosi che leggono le donne quando fa freddo e sembra che l'inverno non debba finire mai.

I PASTICCIERI

Il mio amico Joan Planells, pasticcere di Blanes, afferma che lui non si ammala mai ed è sempre di buonumore. Lo dice metà sul serio, metà per scherzo, ma è vero che in quest'inverno atroce è la sola persona che conosco a essere rimasta immune dall'influenza. Sarà per via del mestiere, dice Joan facendosi di colpo un po' malinconico. Può darsi. La categoria dei pasticceri ha dato al mondo personaggi dalla salute di ferro. Penso al generoso e abnegato Ragueneau, l'umile mecenate di Cyrano de Bergerac, e a J.V. Foix, poeta e pasticcere di Sarrià, nella cui pasticceria mi capita di entrare, a volte, quando vado a trovare il mio editore. Nella pasticceria Foix di Sarrià si può ammirare un busto del poeta, cosa che poche pasticcerie al mondo possono concedersi il lusso di esibire. La cosa più inquietante, però, è il modo di fare delle commesse. Tutte sembrano leggere (da anni) le opere complete di Foix. Tutte, le più giovani come le più anziane, servono il cliente: sconosciuto, ossia quello che giunge alla

pasticceria attratto dagli echi del poeta che quando dormiva vedeva più chiaro, come se fossero studiose di filologia catalana o hostess di un misterioso convegno. Può darsi perfino che lo siano. Il fatto è che ogni volta che entro nella pasticceria Foix ho l'impressione di essere sottoposto a uno scrupoloso esame. Le commesse più giovani mi compatiscono in silenzio e le meno giovani mi dicono col pensiero: «Lei non sarà mai un poeta, perché il segreto della poesia sta in ...». A questo punto il nostro dialogo telepatico si interrompe e io me ne esco addentando un pasticcino e pensando alla salute di ferro dei pasticciieri. Il mio amico Joan Planells dice che il segreto sta nel non farsi il sangue amaro e nel leggere e lavorare molto. E non ti rattristi mai?, gli domando. A volte mi rattristo, ma sono sempre felice, dice lui quasi in un mormorio.

LA LIBRAIA

Tutti abbiamo la libreria che ci meritiamo, salvo quelli che non ne hanno neanche una. La mia è la Sant Jordi, di Blanes, la libreria di Pilar Pagespetit Martori, nell'antica *riera* del paese. Ci vado ogni due tre giorni a sentire che aria tira e a volte scambio qualche parola con la mia libraia. Pilar Pagespetit, come indica il suo nome, è una donna minuta, e dedica le sue mattinate e qualche pomeriggio, se ci sono pochi clienti, a riordinare la contabilità e le spedizioni e a leggere i suoi libri preferiti. In quelle ore Pilar Pagespetit c'è e non c'è. Voglio dire, c'è, ma è come se non ci fosse. In quelle ore o in quei minuti una libreria diventa un avamposto di esplorazione nell'ignoto. In un territorio selvaggio, forse, in un territorio incolto, probabilmente. E chiunque entri ha un'aria da naufrago, perfino le signore che vengono a cercare la rivista «Pronto». A quell'ora alla libreria Sant Jordi si ascolta il jazz, (che

mi rende nervoso, mentre per Pilar è rilassante), ma in altri momenti si può sentire musica classica, musica etnica e musica brasiliana, le cui note contribuiscono parimenti a rilassare la mia librai. Senza alcun dubbio i librai hanno più che fondati motivi per essere nervosi, mi dico ascoltando gli accordi cupi di John Coltrane, anche se la mia librai, circondata di musica tranquillizzante, non sembra prendere le cose con troppa ansia. Quando le domando se ha sempre desiderato fare questo mestiere mi risponde che non lo sa. Ha cominciato a Tordera, come bibliotecaria, e quando è venuta a stare a Blanes, diciotto anni fa, ha messo su la sua libreria e sembra contenta. Anch'io sono ragionevolmente contento della mia librai. Lei mi fa credito e riesce a farmi arrivare i libri che le ordino. Di più non si può chiedere.

TOMEIO

È uscito un nuovo romanzo di Javier Tomeo e noi che lo seguiamo ci freghiamo le mani dalla contentezza. Il romanzo si intitola *Napoleón VII* e racconta, nientemeno, di un pazzo che si crede Napoleone ed esce sul balcone di casa per osservare, giù in strada, i suoi soldati radunarsi a poco a poco davanti al portone del suo stabile. Il personaggio può ricordare in qualche modo il pazzo del *Canto de las tortugas*, che credeva di parlare con gli animali. Qui, il pazzo, Hilario, crede di parlare con l'alluce del suo piede sinistro, che a volte è Murat, a volte il maresciallo Soult e a volte l'infame segretario di Napoleone. Hilario, naturalmente, è l'uomo più solitario del mondo, un uomo che ascolta la televisione per non sentirsi solo, e quando la guarda crede di percepire segnali rivolti esclusivamente a lui. L'altro personaggio, l'altra voce che affonda nel sogno napoleonico, è quella di un travestito, vicino di

casa di Hilario, che si prepara, in costume da Giuseppina, a un appuntamento notturno con Napoleone VII e incautamente, vale a dire in un modo che concede ancora una speranza, si incammina dritto dritto verso l'abisso. Due personaggi tipici di Tomeo, i cui romanzi si possono suddividere in due categorie: quelli dove c'è un dialogo fra due esseri dissimili, uniti da null'altro che dalla solitudine (spesso finisce per essere un monologo pieno d'angoscia, che arriva, in un batter d'occhio, ai limiti della ragione), e quelli dove c'è un solo personaggio che, generalmente, ha perso la lucidità o ciò che nel mondo si suole designare con questo nome. L'occhio di Tomeo vaga, come pochi nella letteratura spagnola sanno fare, nell'inferno quotidiano e anche nei suoi insperati (a forza di essere noti) paradisi verbali, mostrandoci l'immagine reale e desolante della nostra resistenza.

I LIBRI DI MEMORIE

Di tutti i libri, quelli di memorie sono i più ingannevoli al mondo perché in essi la falsità raggiunge a volte livelli insospettati e gli autori generalmente cercano solo una giustificazione. L'ostentazione e i libri di memorie vanno di pari passo. Le menzogne e i libri di memorie legano bene. Non si è mai visto (ma ci sono eccezioni) un autobiografo parlar male di sé o rendersi ridicolo o raccontare con freddezza un episodio vergognoso della sua vita, come se per i memorialisti gli episodi vergognosi non esistessero. Gli autobiografi non danno mai mostra della loro viltà. Al contrario, non solo sono coraggiosi ma generalmente vivono o passeggiano nell'occhio del ciclone. L'esempio più lampante in questo senso, nella storia letteraria recente, è Pablo Neruda con il suo deprecabile *Confesso che ho vissuto*. In una posizione leggermente diversa si trova l'ultimo li-

bro di Ernesto Sábato, *Prima della fine*, pubblicato dopo più di vent'anni di silenzio. La verità è che per un lettore di Sábato questo libro sa di poco. Voglio dire: per un lettore che ancora non si sia rassegnato al fatto che Sábato abbia scritto tre soli romanzi e probabilmente non scriverà più nulla. La prima cosa che colpisce è il numero di pagine: appena 188, numero misero per un libro di memorie. Ma poi, via via che si addentra in quelle pagine per nulla altisonanti, il lettore si rende conto che 188 pagine bastano, e addirittura avanzano, per dire quel che bisogna dire, e cioè che esiste lo smarrimento e che può esistere anche l'utopia, che respiriamo e che smettiamo di respirare. E questo è tutto quel che Sábato ritiene di doverci dire.

LA PRIMAVERA A BLANES

Arriva la primavera a Blanes, la primavera che ci rende tutti uguali, e perfino il più inasprito degli abitanti del paese tenta, se non un sorriso, uno sguardo diverso, come se la primavera fosse una macchina celibe, vale a dire una macchina in apparenza incomprensibile, irrefutabile, che approda in paese non si sa da dove, forse dal mare, forse dalle montagne, forse dagli orti dove negri e bianchi si affannano a seminare tutto il possibile e si fermano a metà di un solco o a metà di un seme, così come il più inasprito degli abitanti si ferma a un angolo improvvisamente pieno di mosche, a osservare l'arrivo della primavera, quella macchina celibe che i bambini, perfino i bambini più infelici, capiscono meglio degli adulti, e basta, non c'è più niente da discutere, la primavera arriva in paese e Blanes si trasforma in Blanes-Ville o in Blanes-sur-Mer, come direbbe Joan de Sagarra, nella nostra piccola città immaginaria, la nostra città abbandonata ai capricci della macchina celibe che da qualche parte è arrivata anche

se nessuno sa da dove, dal mare no di sicuro, perché perfino il mare sembra sorpreso del suo arrivo, a pensarci bene (cioè a pensarci come una macchina celibe), la primavera dev'essere entrata dalla torre di Sant Joan, che, insieme alla fontana gotica, è il solo edificio del paese a rimanere imperturbabile, come se nella sua composizione molecolare convivessero le quattro stagioni, e per alcuni abitanti del posto è la porta ideale per l'arrivo non solo della primavera ma di molte altre cose, una pagina escatologica di Joaquim Ruyra, per esempio, o i gamberi più rossi della Costa Brava, o l'allegria di essere vivi e di non dover dare spiegazioni al riguardo.

LA LETTERATURA CILENA

Giorni tranquilli a Blanes. Sto tenendo un corso sulla nuova letteratura cilena. A tenere il corso sono io e il solo a frequentare il corso sono io. Non c'è problema. Anche se a volte come allievo sono così scarso da far rizzare i capelli e come conferenziere sono così incapace da farmi venire delle crisi di sonno improvvise. Si tratta di narcolessia, ne soffriva River Phoenix in quel film di Gus Van Santo Ma River Phoenix aveva Keanu Reeves, o per meglio dire: Phoenix sapeva dove appoggiare la testa quando si addormentava, mentre io posso appoggiarla solo sui libri. E i libri, soprattutto se uno li scambia per cuscini, a volte fanno venire gli incubi. Malgrado tutto: dormo e leggo. La letteratura cilena, mi dico nel sonno, per molti scrittori, per molti critici, per moltissimi lettori, è un incubo senza ritorno. La presenza dell'incubo mi sveglia di colpo ed esco di casa. Sono le sette di sera. Vado in banca e un tipo col bastone, mentre apro la porta del bancomat, si infila dietro di me nella cabina. So chi è. Una volta ha rotto la vetrata di un bar lanciando un boccale di birra. Mi fa

entrare?, mi dice. Ma certo, gli rispondo. E così, mentre faccio il mio prelievo, il tipo col bastone se ne sta in un angolo a leggere qualcosa sul suo libretto di risparmio. Quando me ne vado, mi saluta e io decido di non rispondergli. Non mi piace la gente che legge il proprio libretto di risparmio come se fosse un romanzo. Il tipo del bastone, però, è una persona relativamente colta. Una volta, in un altro bar, mi ha parlato di Peter Pan. Era ubriaco fradicio e diceva che in tempi lontani era stato ricco, e piangeva. River Phoenix sarebbe stato perfetto nella parte di Peter Pan, penso mentre mi allontano e poi mi rimetto a pensare alla letteratura cilena. Quella nuova, diciamo, da Manuel Rojas in poi. Mi lascio guidare dai miei passi, senza averne l'intenzione, verso un negozio di giocattoli. Il padrone si chiama Santi ed è mio amico e gli devo tremila pesetas. Certo, per questo sono andato in banca a prelevare. Il negozio è pieno e Santi è solo a servire i clienti. Invece di aiutarlo, rimango immobile in un angolo, come il tipo col bastone, e osservo la gente. Sono quasi tutti ragazzi, in cerca di videogiochi. Mi sento sempre peggio. Chiudo gli occhi. All'improvviso sento qualcuno che parla con un inconfondibile accento cileno. Apro gli occhi e vedo un terzetto formato da un adolescente spaventoso, che parla con accento neutro, sua madre, che parla con una specie di accento colombiano, e un tipo con i capelli nerissimi, che è stato il primo a parlare ed è cileno. Tutti e tre portano pantaloni molto aderenti e stivali. Tutti e tre sono piccoli di statura. L'adolescente non sembra molto sveglio e fuma una sigaretta per fare il duro, ma non riesce a nascondere il fatto che è ancora un bambino. Sua madre, la colombiana, avrà una quarantina d'anni, forse meno, e il suo volto sì che è duro, ma adesso sembra in pace. Il cileno è il compagno della colombiana, ma evidentemente non è il padre del ragazzetto, avrà una trentina d'anni, se ci arriva, ed è interessato come e più del figliastro all'acquisto dei giochi. Sembrano, tutti e tre, appena

usciti dall'inferno. La colombiana pronta a preparare una bella cenetta per questa sera e i suoi due ragazzi pronti a passare una settimana a giocare con i loro videogiochi. Penso a Guy Debord e ai situazionisti. Penso alla realtà virtuale e alla nuova letteratura cilena. Santi mi mostra un nuovo videogioco per il computer. Do un'occhiata, si chiama *The Settlers* e dev'essere simile a *Age of Empires*. Gli pago quello che gli devo e me ne vado. Lungo la strada compro miele e camomilla. Sono di nuovo a casa. Sono di nuovo al mio seminario. Leggo. Ascolto i rumori della strada. Mi addormento e sogno un libro che è una mappa per la veglia e per il sonno. Poi apro gli occhi nel buio e vedo sul muro, come sulla parete del Monte Rushmore, i volti dello zoppo e del terzetto infernale. Quali autori leggono i sopravvissuti?, domando a voce alta. Questi ipocriti, questi fratelli.

«FERDYDURKE» IN CATALANO

Non tutto è perduto, ferdydurkisti. Qualche mese fa, quasi in punta di piedi, è uscito uno dei libri più luminosi di questo secolo pieno di chiaroscuri. Si tratta di *Ferdydurke*, il primo romanzo di Witold Gombrowicz, pubblicato originariamente nel 1937, la cui traduzione in spagnolo, scritta collettivamente al caffè Rex di Buenos Aires, senza dubbio costituisce uno dei vertici dell'eccesso e della generosità, vale a dire uno dei vertici dell'allegria letteraria del nostro secolo. Questa traduzione leggendaria, il cui principale amanuense fu lo scrittore cubano Virgilio Piñera, non si trova facilmente nelle nostre librerie, per non dire che non si trova affatto, inconveniente che sottraeva ai lettori della penisola l'opera chiave della letteratura gombrowicziana, a meno di non riuscire a trovare la versione francese di *Ferdydurke* o quella italiana o quella tedesca. Ma ora

non siamo più costretti a cercare tanto lontano. Basta saper leggere il catalano. Basta avere in tasca duemila pesetas per accedere a uno dei romanzi chiave di questo secolo, nell'eccellente traduzione di Anna Rubió e Jerzy Slawomirski. Tutto questo è stato possibile grazie a Jaume Vallcorba Plana, editore esemplare, nel cui catalogo possiamo trovare gioielli come il *Caino* di Lord Byron, *La morte di Empedocle* di Hölderlin e i *Frammenti* di Novalis, oltre ad autori catalani di oggi come Quim Monzó, Ponç Puigdevall o Maurici Pla, solo per citarne alcuni. Che cosa passava per la testa di Vallcorba quando ha deciso di pubblicare *Ferdydurke*? Non lo so, qualunque cosa, tranne l'avidità di guadagno. Quello che so è che se un editore intraprende la pubblicazione di Gombrowicz è un editore da seguire, e che se una lingua, come il catalano, è capace di rispecchiare l'opera del grande scrittore polacco, è certamente una lingua viva, una lingua nella quale Filidor può continuare a vivere e a ordire le sue macchinazioni. Non tutto è perduto, ferdydurkisti.

BERLINO

Poco tempo fa sono stato a Berlino a leggere alcuni capitoli del mio romanzo *La letteratura nazista in America*. Tutto bene. L'ospitalità dei berlinesi, a cominciare dal mio traduttore e amico Heinrich von Berenberg, è stata ammirevole; la cucina non mi ha fatto male; ho passeggiato per la città, di giorno come di notte, e ho conosciuto molte persone interessanti. Tutto normale. Salvo due cose: l'organizzazione mi ha ospitato in una villa sul Wannsee, il lago poco fuori città nelle cui acque si suicidò Kleist nel 1811 insieme alla sventurata Henriette Vogel, che effettivamente era come un uccello, ma un uccello brutto e discreto, uno di quegli uccelli che senza nemmeno dover stendere le ali ti portano

verso l'oscurità, verso l'ignoto. Ma io allora credevo di essere lontano da Kleist, che avevo letto a vent'anni. Mi ricordavo del *Principe di Homburg*, che inscena la lotta fra lo scrittore e suo padre, fra l'individuo e lo Stato; mi ricordavo del *Michael Kohlhaas*, uscito nella vecchia collana Austral, un racconto sul coraggio e la sua sorella gemella, la stupidità, e anche di un racconto intitolato *Il terremoto in Cile*, pubblicato nel 1806, dal quale possiamo ancora trarre qualche insegnamento morale ed estetico. Mi avevano detto che nel castello alloggiavano altri scrittori e che vi si svolgeva una vita culturale delle più appassionanti, soprattutto al tramonto, quando gli ospiti, gente dell'Europa dell'Est, qualche greco, qualche africano, si riunivano a bere e a parlare di letteratura in una delle innumerevoli sale. La prima notte arrivai molto tardi. Mi avevano lasciato la chiave in una specie di buca delle lettere che sembrava un tubo, insieme a un biglietto sul quale era scritto il numero della mia stanza. La chiave, stranamente, serviva per aprire una delle porte d'accesso al castello, una porta laterale usata un tempo dalla servitù, e la porta della mia stanza. Sorpresa. Non c'era un'anima. Il posto era immenso, in una sala vidi delle bandiere cadute (Heinrich mi aveva detto che durante il giorno stavano girando un film storico, per questo le bandiere), in un'altra sala c'era un grande tavolo, in un'altra non c'era niente, solo una vetusta lampada di ferro che non si accendeva, e corridoi in tutte le direzioni, e ombre che si proiettavano sulle pareti altissime, e scale che non portavano da nessuna parte. Quando finalmente trovai la mia stanza, c'era la finestra aperta e le pareti erano ricoperte di zanzare, le zanzare del Wannsee, un'invasione come (non ne vedevo da anni, da quando ero stato a Panama, particolare già di per sé curioso, perché trovare zanzare a Panama o in Amazonia si può accettare come un fenomeno fastidioso ma normale, mentre trovarle nella tua stanza a Berlino è per lo meno stravagante. Inquieto, uscii per chiede-

re a qualcuno uno spray antizanzare e soltanto allora mi resi conto di essere solo in quell'enorme palazzo sul lago. Non c'erano scrittori, non c'erano camerieri, non c'era niente. Io ero l'unico a dormire lì quella settimana. In punta di piedi, cercando di non far rumore, tornai in camera mia e passai tutta la notte ad ammazzare insetti. Dopo la vittima numero quaranta smisi di contarli. Negli intervalli incollavo il naso al vetro della finestra, che non osavo più aprire, e mi pareva di vedere, sulla riva del Wannsee, il fantasma di Kleist ballare con una nube di zanzare fosforescenti. Ma ci si abitua a tutto e alla fine mi addormentai. La seconda cosa anormale che vidi a Berlino è molto più incredibile. Ero in auto con un'amica, sulla Bismarckstrasse, quando all'improvviso un tratto di strada non più lungo di quindici metri si trasformò in un viale di Lloret de Mar. Proprio così.

CIVILTÀ

Per il personaggio interpretato da Robert Duvall in *Apocalypse Now* non c'era miglior colazione dell'odore del napalm. Per lui quell'odore sapeva di vittoria. Può darsi. L'odore di bruciato (con quella punta di acido che si dice rimanga nell'aria) a volte sa di vittoria e altre volte sa di paura. Non ho mai sentito l'odore del napalm. Ho sentito l'odore della polvere da sparo e decisamente non sa di vittoria ma di festa paesana, in certi casi, e di paura, in altri. L'odore dei gas lacrimogeni, che di solito precede l'odore di polvere da sparo in alcuni paesi, sa invece di sport e di intestino in disordine. L'odore delle marce trionfali sa sempre di polvere, una polvere ialina e solare che si attacca come lebbra ai capelli e alle braccia. L'odore della folla rinchiusa sa di polvere e di morte, che forse sono la stessa cosa. L'odore della folla nei grandi spazi aperti,

come stadi e spianate, sa di paura. Detesto le partite di calcio, i concerti e i comizi: la paura in quegli scenari a volte è insopportabile. Mi piace passeggiare, invece, insieme ai vecchi guardoni, sul Paseo Marítimo di Blanes in estate.

Mi piace contemplare la spiaggia. Lì, in quella marea trionfale di corpi seminudi, belli e brutti, grassi e magri, perfetti e imperfetti, l'aria porta con sé un odore magnifico, l'odore delle creme solari. Mi piace l'odore che emana quell'ammasso eterogeneo di corpi. Non è esaltante, ma tonifica. Non è perfetto. A volte è perfino un odore malinconico. E forse addirittura metafisico. I mille oli abbronzanti, le creme di protezione. Sanno di democrazia, sanno di civiltà.

LA POETESSA OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Poco tempo fa sono stato a Toledo con Carolina e nostro figlio Lautaro e abbiamo fatto visita alla poetessa Olvido García Valdés e al suo compagno, il poeta Miguel Casado. A Miguel mi univa una certa amicizia epistolare e telefonica e l'ammirazione che provo per la sua poesia, a mio giudizio una delle più vive che si facciano oggi in Spagna. In realtà la mia amicizia con Miguel era nata in modo singolare. Un giorno ricevetti una sua lettera. Data la mia ignoranza della poesia spagnola attuale, un nido di vespe, il suo nome non mi diceva nulla, ma sospettai che potesse trattarsi di un poeta e nella mia risposta lo pregai di mandarmi alcune delle sue poesie. Miguel mi mandò una rivista, «El signo del gorrion», e molto più tardi, come si confà a un poeta castigliano, per natura discreto e riservato, uno dei suoi libri. Di lì in poi sono diventato un lettore assiduo della sua opera. I poeti della sua generazione, quelli nati negli anni Cinquanta, mi sembravano pessimi e da anni avevo deciso di disinteressarmi

alla poesia spagnola contemporanea, accontentandomi di leggere Pere Gimferrer, Leopoldo Panero e pochi altri della generazione precedente. Ma la scoperta di Miguel Casado mi ha in qualche modo riconciliato con la poesia della mia generazione, anche se sarebbe più esatto dire che mi ha riconciliato con *un* poeta della mia generazione; comunque sia fra noi è nata un'amicizia e i libri di Miguel sono diventati libri di lettura quotidiana, di quei libri di poesia che una volta letti rimangono in qualche angolo della casa sempre a portata di mano e che uno si porta al cinema o nel bagno per rileggere una o due poesie a caso, e la cui capacità di suscitare inquietudine, riflessioni, piacere estetico non decade con il passare dei giorni. I tre libri suoi che possiedo (*Inventario*, pubblicato da Hiperión, e *Falso movimiento* e *La mujer automática*, entrambi di Catedra) erano dedicati laconicamente a Olvido. Non sapevo, allora, che Olvido era Olvido García Valdés, da molti considerata la migliore poetessa spagnola di questo secolo, che detto così è pazzesco, ma non poi tanto se consideriamo la scarsità di voci femminili nella poesia spagnola del Novecento. Bene, questo era il mio bagaglio prima di partire per Toledo per passarvi qualche giorno. Avevo letto Miguel coscienziosamente e ogni lettura me lo aveva reso più vicino. Non avevo letto Olvido (anche se la conoscevo di nome da molto prima di conoscere Miguel) e quel che di lei mi si diceva era smisurato e piuttosto intimidatorio. C'era chi la paragonava a santa Teresa, altri dicevano che era troppo seria, forse scontrosa, e c'era chi assicurava che la sua alterigia raggelava chiunque la conoscesse. Cercai una sua foto. Ne trovai una nella quale appariva con un gruppo di scrittori, ma la stampa era sbiadita. In un'altra, pubblicata su una rivista di poesia, la si vedeva in compagnia di vecchi poeti madrileni che la circondavano come nel quadro di Poussin *Susanna e i vecchioni*. Alla fine andai in una libreria a Barcellona e cercai un libro suo, ma mi dissero che

i più recenti erano esauriti e nell'unico che avevano non c'era una sua foto. E così partimmo per Toledo senza un volto di Olvido García Valdés. Là troviamo qualcosa che superò tutte le nostre aspettative. In un solo giorno visitammo, condotti per mano da Miguel ma soprattutto da Olvido, tutte le sinagoghe, moschee e cattedrali che ci sono a Toledo. Pranzammo e cenammo lucullianamente. Nel primo negozio di giocattoli che trovammo, Olvido comprò a mio figlio tre giocattoli. Mio figlio, naturalmente, si innamorò di lei. E già che il tono della giornata era rabelaisiano, quella sera, dopo una doccia, mi lessi tutto d'un fiato *Ella, los pájaros*, una raccolta di poesie di Olvido che mi abbagliò come solo la vera poesia può abbagliare. Molto più tardi, quando ormai ero a Blanes e lontano da Toledo, lessi *Caza nocturna*, l'ultimo libro di Olvido García Valdés, e la mia ammirazione per lei crebbe, se possibile, ancor di più. Non abbiamo quasi nulla in comune. I poeti che piacciono a lei non piacciono a me e viceversa.

ROBERTO BRODSKY

La nuova narrativa cilena, che non ha nulla di nuovo e a volte nemmeno di narrativo, annovera da pochi giorni un nuovo rappresentante, Roberto Brodsky, cileno nato nel 1957, che nel suo primo romanzo indaga con polso fermo gli angoli dimenticati dell'orrore. Il romanzo si intitola *El peor de los héroes* (Alfaguara, 1999) e il tema, o uno dei suoi temi, è la tristezza di fronte all'irrimediabile, anche se lo si può leggere come un romanzo d'avventure esistenziale; il personaggio principale, Bruno Marconi, avvocato, tenta di ricomporre nella propria memoria e nella memoria del lettore un'immagine contemporanea: quella di un mucchio di morti ammassato in una cella frigorifera,

da lui scoperta per caso, come un carico di polli morti, la storia del Cile degli ultimi anni. Roberto Brodsky, oltre a essere mio connazionale e a portare il mio stesso nome, è mio amico, e ogni tanto mi domando quante volte sia stato lui stesso sul punto di morire, in quale strano modo sia anche lui «ilpeggiore degli eroi». Quando era bambino, mentre stava pescando su una spiaggia solitaria, una mano gli rimase intrappolata fra gli scogli. Poi la marea cominciò a salire e lui, per quanti sforzi facesse, non riusciva a tirarla fuori. Quando mi raccontò questa storia pensai che se la fosse inventata, ma in fondo sapevo che era vera. E pensai che il bambino Brodsky era morto e che stavo parlando con un fantasma. All'ultimo momento, naturalmente, arrivò un pescatore che si gettò in acqua e gli liberò la mano dalle rocce. Qualche mese fa Brodsky è stato a casa mia a Blanes, con Paula, sua moglie, e il loro indomito figlio Pascual. *El peor de los héroes* non era ancora uscito. Parlammo della tristezza e del coraggio, due costanti che percorrono il romanzo, e credo che la tristezza ebbe la meglio. Parlammo della capacità di ridere, che Brodsky porta sempre con sé come altri portano un cane. Parlammo delle avventure possibili e di quelle improbabili e convenimmo che entrambe erano una sola.

STORIE DI LUGLIO

È strano questo mese di luglio. L'altro giorno sono stato sulla spiaggia e ho visto una donna sui trent'anni, bella, con un bikini nero, che leggeva in piedi. All'inizio credevo che presto si sarebbe sdraiata sull'asciugamano, ma quando l'ho guardata di nuovo era ancora in piedi e da quel momento non l'ho più persa di vista. Per due ore, all'incirca, ha letto in piedi, si è avvicinata al mare, non è entrata in acqua, ha lasciato che le onde

le bagnassero i polpacci, è tornata al suo posto, ha continuato a leggere, ha interrotto qualche volta la lettura ed è rimasta in piedi, un paio di volte si è chinata e ha tirato fuori dalla borsa una bottiglia di Pepsi da un litro e mezzo e ha bevuto, poi ha ripreso in mano il libro e alla fine, senza mai posare un ginocchio a terra, ha messo via le sue cose e se ne è andata. Lo stesso giorno, ma un po' prima, ho visto tre ragazze, tutte e tre in tanga, bellissime, una con un tatuaggio su una natica, che chiacchieravano animatamente e ogni tanto entravano in acqua e nuotavano e poi tornavano a sdraiarsi sulle loro stuoie, insomma, una scena assolutamente normale, finché all'improvviso è suonato un telefono cellulare, l'ho sentito e ho pensato che fosse il mio, ma presto mi sono reso conto che da tempo non ho più un cellulare e allora ho capito che era di una delle ragazze. Le ho sentite parlare. So soltanto che non parlavano catalano né spagnolo. Poi ne ho viste due alzarsi come zombie e incamminarsi verso gli scogli. Anch'io mi sono alzato facendo il gesto di togliermi la sabbia dal costume. Sugli scogli le ho viste fermarsi e parlare con un tipo enorme e bruttissimo, ricoperto di peli, uno degli uomini più pelosi che avessi mai visto. Si sono accucciate davanti a lui e l'hanno ascoltato attentamente, senza proferire parola, e poi sono tornate dalla loro amica e tutto è tornato come prima, come se non fosse successo niente. Chi sono queste donne?, mi sono chiesto quando ormai era sera, avevo fatto la doccia e mi ero rivestito. Una beveva Pepsi. Le altre si inchinavano davanti a un orso. So chi sono. Ma in realtà non lo so.

A.G. PORTA

È appena uscito un romanzo (*Braudel por Braudel*, *El Acantilado*) del mio amico A.G. Porta, che conosco da quando suo figlio era poco più che un lattante e adesso

è un ragazzo di ventuno o ventidue anni, studente di cinema, ed è più alto di suo padre e più alto di me. Ricordo che conobbi A.G. Porta nel 1978, negli uffici di una casa editrice underground di Barcellona, che pubblicava soltanto poesia e che, con rassegnazione, si chiamava La Cloaca. Non era un buon inizio, ma per noi, che allora scrivevamo poesie ed eravamo i campioni di calciobalilla del Distrito quinto di Barcellona, era un inizio per lo meno promettente. Non dimenticherò mai che nei periodi in cui non avevo un soldo il mio amico compariva a casa mia in Calle Tallers con yogurt e sigarette, regali ragionevoli e pratici. Poi passarono gli anni. Io andai a stare a Girona e poi a Blanes e A.G. Porta rimase a Barcellona. Il primo romanzo che pubblicai, però, è il primo romanzo che pubblicò lui, per la semplice ragione che lo scrivemmo a quattro mani. Il titolo: *Consigli di un discepolo di Jim Morrison a un fanatico di Joyce*. Spesso mi è stato chiesto chi fosse il discepolo di Morrison e chi il fanatico di Joyce. A.G. Porta, di sicuro, era il fanatico di Joyce. Aveva letto tutto dello scrittore irlandese e infatti il suo lungo silenzio successivo in qualche modo è il frutto di quelle letture. Ricordo che per molti anni si dedicò a trascrivere o ad accostare aleatoriamente frasi isolate dell'Ulisse, con le quali costruiva poesie che chiamava, duchampianamente, *ready mades*. Alcune erano molto belle. Adesso, finalmente, ha scritto un altro romanzo. *Braudel por Braudel* parla della vita, del fluire della vita, dell'apparenza, dell'inganno e della felicità. La sua scrittura è chiara come un quadro di Hockney. Chi comincerà a leggerlo non riuscirà a posarlo fino all'ultima pagina.

SONO STRANI GLI AMICI

Uno è preparato all'amicizia, non agli amici. E a volte neppure all'amicizia, ma almeno ci prova: di soli-

to brancoliamo nell'oscurità, un'oscurità che non ci è estranea, un'oscurità che esce da noi stessi e si fonde con la realtà puramente esterna, con l'oscurità di certi gesti, di certe ombre che una volta credevamo familiari mentre in realtà ci sono estranee quanto un dinosauro.

A volte un amico è questo: la sagoma di un dinosauro che attraversa una palude e che non possiamo afferrare né chiamare né avvertire di nulla. Sono strani gli amici: scompaiono. Sono molto strani: a volte, dopo anni ricompaiono, e anche se molti non hanno più niente da dire, alcuni invece qualcosa da dire ce l'hanno e lo dicono.

Poco tempo fa ho avuto lo strano privilegio di rincontrare un vecchio amico. L'avevo conosciuto in Cile, nel 1973, e lo rividi l'anno scorso. Dopo le parole di rigore il mio amico si lanciò a raccontare, a mia moglie e a me, la sua storia. Era una storia piena di pericoli, di avventure, di carceri, di sangue. A un certo punto ricordò una sera in cui due ragazzi cercavano di sottrarsi agli spari di una pattuglia notturna, scavalcando i muri dei cortili di un quartiere periferico. Mia moglie lo ascoltava con attenzione. Anch'io mi misi ad ascoltarlo con attenzione. Sembrava un racconto. Uno di quei ragazzi era il mio amico. Quando gli chiesi chi fosse l'altro, mi disse: non ti ricordi? No, non mi ricordavo. L'altro eri tu, disse. All'inizio non gli credetti. Quella sera si era cancellata dalla mia memoria. Ma poi mi ricordai e fu allora che vidi il dinosauro o l'ombra del dinosauro attraversare silenziosamente la palude con tutti i fucili del mondo puntati sulla sua testa.

AEREI

Tornavo, l'altro giorno, dall'America, ed era notte e l'aereo sorvolava il Brasile, immagino, e tutti o quasi tutti dormivamo, l'aereo volava con le luci interne attenua-

te e in televisione davano un film comico, credo, che si svolgeva senza sonoro tranne che per gli insonni, e per i fanatici onnivori del cinema, quando all'improvviso una voce uscì dagli altoparlanti e disse di allacciare le cinture e poi una hostess che parlava solo in inglese passò rapidamente lungo il corridoio svegliandoci e dicendo di metterci le cinture e si accesero le luci che intimavano di allacciare le cinture e di rimanere seduti fino a nuovo ordine. E così facemmo e subito ci rimettemmo a dormire (tranne gli insonni), e l'aereo entrò in una zona di turbolenze che non ci svegliò anche se nel sonno sentivamo gli scricchiolii dell'aereo, le scosse, come se un altro sogno fosse entrato nel nostro sogno o come se ci stessimo ammalando nel corso (all'interno) del sogno e non dessimo la minima importanza alla cosa. E poi l'aereo tremò tutto e cominciammo a cadere. Mia moglie, una delle insonni, abbracciò nostro figlio e me. Io mi svegliai proprio quando tutte le luci dell'aereo (già di per sé tenui) si spensero, compresa la televisione e il film comico. Mi svegliai e si fece buio e tutti i passeggeri si misero a gridare nel buio. L'aereo cadeva a una velocità impressionante, anche se la parola impressionante qui non dice nulla. La sensazione che ebbi, abbracciando mia moglie e mio figlio, fu di realtà. Una realtà densa, pesante, irreversibile. Non c'era nulla di irrealistico. Né luci, né film, né hostess a dirci che cosa fare. Lamenti e grida sì. Una vecchia sensazione di realtà che tutti gli esseri umani conoscono. Poi; dieci secondi dopo, l'aereo si stabilizzò. Alcuni si riaddormentarono. Altri chiesero del whisky. Uno dei passeggeri sostenne di aver visto una hostess pregare inginocchiata in cucina.

DIMAS LUNA, PRINCIPE

Poco tempo fa ho parlato con un principe. Si chiama Dimas Luna, ma gli amici, a volte, lo chiamano Dimas

Moon. Credo che discenda da qualche papa anche se la sua stirpe non proviene dalle terre valenzane ma dalle aride lande di Toledo. Poco importa: è un uomo che ha nel sangue la amabilità di un certo Vaticano ormai perduto e come tale si comporta, sia con gli amici che con i clienti e i dipendenti. Per il resto, la sua curiosità è inesauribile. Che io sappia non è mai stato all'università ma nelle estati luminose di Blanes domina più di quattro lingue e ora, con l'arrivo del turismo russo, mastica anche qualche parola nella lingua di Puskin, che senza dubbio si rivolterebbe nella tomba se lo sentisse. Il suo angelo tutelare è il Mediterraneo. La sua più grande passione, il cinema. Per un certo periodo fu inventore dei cocktail più strani. Credo che abbia vinto addirittura il primo premio in una gara a Lloret de Mar, con una mistura di vodka, latte e un liquore dolce e altre cose che non ricordo e che servivano unicamente ad abbellire il preparato. Con Dimas Luna a Blanes so che nessuno sarà mai completamente solo. Lo spirito incorrotto del taverniere spagnolo vive in lui: è venuto al mondo per passarsela bene e fare del bene, non per rompere l'anima alla gente.

ANA MARÍA NAVALES

Di Ana María Navales sapevo poche cose. Sapevo che era poetessa, avevo letto un paio di sue poesie da qualche parte, e sapevo che dirigeva con entusiasmo e fortuna la rivista letteraria «Turia» che si pubblica in Aragona. Poco tempo fa mi sono capitati fra le mani due libri suoi: *El laberinto del Quetzal*, pubblicato da Calima Ediciones nel 1997, e *Cuentos de Bloomsbury* (Calambur Editorial, 1999, anche se ne esiste un'edizione precedente). *El laberinto del Quetzal* è un romanzo e ancora non l'ho letto, i *Cuentos de Bloomsbury* sono racconti che ruotano intorno al gruppo inglese dallo

stesso nome nei quali possiamo trovare, naturalmente, Virginia e Leonard Woolf, Lytton Strachey, Dora Carington, Lady Ottoline Morrell, la sorella di Virginia, Vanessa Bell, e la straordinaria Katherine Mansfield, l'inquietante e bellissima Vita Sackville-West, ma anche altre figure meno note o che io almeno conoscevo poco o nulla, come Ethel Smyth, suffragetta, o Mark Gertler, pittore, o Richard Kennedy, apprendista tipografo. E evidente che Ana María Navales conosce alla perfezione l'argomento o gli argomenti di cui parla. Le sue storie non appaiono mai impostate e non scadono mai nell'atto di morte. I suoi racconti sono eleganti e perspicaci. Ha il coraggio di parlare in prima persona, perfino quando questa prima persona è Virginia Woolf, e il risultato è ottimo e spesso inquietante. Abbiamo a che fare, non poteva essere altrimenti, con racconti nei quali la letteratura e l'arte hanno grande importanza. Ma anche con testi in cui si respira un profondo amore per la vita e per la libertà. Merita una menzione speciale quello intitolato *Mi corazón está contigo*, estremamente crudele e lucido, che leggiamo nell'innocente forma di una lettera scritta da Virginia Woolf alla già matura suffragetta e femminista Ethel Smyth.

GLI ANGELI DELL'INFERNO

Molto tempo fa, nel 1966, il giornalista americano Hunter S. Thompson scrisse un libro sugli Angeli dell'Inferno, la banda di motociclisti della West Coast, che permise ai perplessi lettori di scoprire alcune delle peculiarità della più violenta delle tribù urbane, gli Hell's Angels degli anni Sessanta, quelli che scorrazzavano per il paese in sella alle loro Harley bevendo birra a fiumi e gettandosi in risse che oggi appaiono pittoresche più che sanguinose, anche se, di sicuro, qualche

zuffa degli Hell's Angels sanguinosa lo fu, messinscena di un'estetica nata dalla mitologia del western e dal suo prestigio, il prestigio dei «*desperados*», di quelli che scelgono, tutti insieme, la libertà e l'eccesso, giovani bianchi proletari, maschilisti e razzisti, privi di istruzione e con occupazioni saltuarie, forse futuri membri delle confraternite ariane che si sarebbero formate nelle carceri statunitensi quando il sogno degli Angeli, le strade interminabili, si esaurì nella sua stessa inanità. Thompson visse con loro per alcuni mesi schizofrenici ed estenuanti il cui risultato è questo libro selvaggio (come del resto tutto quel che scrisse Thompson, che fu sempre più selvaggio degli Angeli). Nelle sue pagine, leggibili nonostante i trent'anni trascorsi, riviviamo le feste di quella banda dionisiaca nella California dei *beatnicks* e della nascita degli *hippies*, le orge e il commercio sessuale bassissimo di cui gli Angeli erano esperti, le razzie poliziesche e i vani e ingenui tentativi di Allen Ginsberg di incanalarli ideologicamente. Che ne è stato degli Angeli dell'Inferno? Ce n'è ancora qualcuno sulla West Coast, ma non fanno più paura a nessuno. La loro fama è uno dei tanti souvenir di Hollywood. Qualunque banda di *chicanos* o di negri (un tempo tanto disprezzati dai motociclisti della croce uncinata) sarebbe capace di sterminarli tutti in una sola notte.

IL FANTASMA DI ÀNGEL PLANELLS

In qualche pomeriggio d'inverno è possibile vedere il fantasma di Àngel Planells aggirarsi per il centro di Blanes. Si direbbe che venga dalla casa delle sue nonagenarie sorelle e vada a casa di suo nipote, il pasticciere Joan Planells, colui che oggi probabilmente possiede la più vasta collezione della sua opera. Ogni tanto mi fermo un momento nella pasticceria di Joan, e parlia-

mo di suo zio. Parecchio tempo fa mi ha mostrato una fotografia della prima mostra surrealista di Londra del 1936, alle New Burlington Galleries: in quella foto si può vedere un quadro di piccole dimensioni firmato Àngel Planells. La mostra dei surrealisti di Londra, alla quale parteciparono anche Picasso, Domínguez, Dalí e Miró, fra gli spagnoli, fu una pietra miliare nelle attività rivoluzionarie di un gruppo che cercò di esportare la sovversione su scala mondiale. Poi, per Planells, sarebbe venuta la guerra civile e i lunghi anni di oscurità durante i quali fu costretto, per sopravvivere, a dipingere nature morte orribili e a dare lezioni di pittura in una Barcellona dove la compassione era solo una parola vuota in bocca a preti e bigotte, il verminaio dell'inferno. Che cosa imparò Planells in quegli anni? Non lo sapremo mai. Forse perfezionò la pratica dell'umiltà. Forse comprese la vanità di ogni sforzo. D'estate, questo sì, veniva a Blanes e se ne stava a scrivere e a dipingere in casa delle sorelle. A poco a poco i vecchi temi surrealisti - quando ormai il surrealismo era ridisceso nelle catacombe - tornarono nei suoi quadri. Di quel ritorno malinconico dà fede la tela *Manner esperant l'arribada de no sap què*, datata 1974. Può darsi che ogni tanto io l'abbia incrociato, nelle vie del centro di Blanes, e non l'abbia visto. Adesso sì. Adesso, a volte, lo vedo camminare lungo il Paseo Marítimo. Un fantasma assorto e lieve. Il pittore Àngel Planells, nato nel 1901 e morto nel 1989.

RACCONTO DI NATALE A BLANES

D'inverno certi paesi della Costa Brava sembrano paesi fantasma. Soprattutto certi quartieri, quelli incentrati sul turismo, entrano in un letargo che li fa somigliare alle città dei sogni o degli incubi: città di edifici alti e appartamenti piccoli dove hanno luogo equivoci

di cui sempre ci si pente, senza sapere bene perché, forse solo per la vaga idea che quello che abbiamo fatto avremmo potuto farlo meglio o, piuttosto, non farlo, non provarci neppure, come quelle battaglie che Sun Tzu o Clausewitz raccomandavano di non tentare mai. Di fatto ST o C raccomandavano solo le battaglie la cui vittoria era sicura. L'altro giorno, attraversando uno di quegli agglomerati di appartamenti vuoti, mi è parso di vedere un amico. Usciva da un palazzo fantasma costruito negli anni Sessanta, probabilmente affetto da alluminosi, ed era vestito da Re Magio. Malgrado il costume e il buio che calava in fretta, lo riconobbi e lo salutai. Lui, invece, ci mise un po' a riconoscermi. Non ci vedevamo da molto tempo. Era debitamente accompagnato dagli altri due Re Magi. Non senza sorpresa scoprii che erano entrambi negri. Il mio amico me li presentò. Erano due gambiani che di solito lavorano nelle coltivazioni di ortaggi fuori Blanes e che al momento erano disoccupati. In realtà avevo bisogno di un solo moro, mi disse, ma non ho trovato nessun bianco per fare Gaspere. Eravamo le uniche persone nella via completamente vuota. E cosa fate qui?, gli chiesi. Abito in uno di quegli appartamenti, disse il mio amico. Qui tengo i costumi, ci veniamo per cambiarci. Lo accompagnai fino alla macchina. Che cosa succede se un bambino vi fa notare che c'è un negro in più e manca un bianco?, gli chiesi prima che se ne andassero. Il mio amico rise e disse che i tempi cambiano. E i bambini sono i primi a saperlo.

II

MAGGIO 1999-LUGLIO 2001

UN POMERIGGIO CON HUIDOBRO E PARRA

Presto saranno due anni da quando il mio amico Marcial Cortés-Monroy mi portò a Las Cruces, dove pranzammo e passammo il pomeriggio in compagnia di Nicanor Parra. L'autore di *Antipoesie*, la cui prima edizione risale al 1954, ha una casa abbarbicata alla collina dalla quale si vede il vasto oceano e anche, al di là della baia, la tomba di Vicente Huidobro. In realtà per vedere la tomba di Huidobro dal terrazzo di legno di Parra converrebbe avere un binocolo, ma anche senza binocolo la tomba dell'autore di *Altazor* è pienamente visibile o almeno visibile quanto sarebbe piaciuto a Huidobro.

Lo vedi quel bosco?, dice Parra. Sì, lo vedo. Quale bosco vedi?, dice Parra che non per nulla è stato professore, quello di sopra o quello di sotto? Quello di destra o quello di sinistra? Li vedo tutti e due, dico, mentre contemplo un paesaggio che ha qualcosa di lunare. Bene, guarda il bosco sulla sinistra, dice Parra. Sotto c'è una specie di strada. Come una linea, ma

non è una linea, è una strada. La vedi? Adesso alza lo sguardo e vedrai il bosco. In effetti: vedo un graffio che dev'essere la strada, e vedo anche il bosco. Nella parte più alta del bosco c'è una macchia bianca, dice Parra. E vero: il bosco, visto dal suo terrazzo, è di un verde scuro quasi nero, e la sua uniformità è interrotta da una macchia bianca verso il limite superiore. Vedo la macchia bianca, dico. Quella è la tomba di Huidobro, dice Parra, e mi volta le spalle e torna in sala. Marcial lo accompagna e io per un attimo rimango solo mentre una folata di vento si alza dalla spiaggia e sale verso la collina, e contemplo quella minuscola macchia bianca sotto la quale marciscono le ossa di Vicente Huidobro.

Poi mi sento tirare i pantaloni. Il fantasma di Huidobro? No, sono i gatti di Parra, sei o sette gatti randagi che ogni pomeriggio vengono nel giardino del più grande poeta vivente di lingua spagnola a mangiare quello che mangia lui. Come me, del resto.

LICHTENBERG DI FRONTE ALLA MORTE

Lichtenberg è il nostro filosofo. A volte uno ha la tentazione di dire che è il nostro unico filosofo, ma la verità è che c'è Pascal, che morì di pancreatite, e anche Diogene, che era un burlone di prima categoria. Noi, però (e quando dico «noi» non so, francamente, che cosa sto dicendo), troviamo conforto in Lichtenberg, nei suoi specchi, nei suoi andirivieni sentimentali, nel suo dubitare e nel suo gusto, che a volte sono la stessa cosa.

Poco più di duecento anni fa lo scienziato dell'onorata città di Gottinga scrisse queste parole: «Nella notte fra il 9 e il 10 febbraio [DEL 1799] sognai che, trovandomi in viaggio, pranzavo in una locanda, o più precisamente, in una taverna lungo la strada, dove c'era della gente che giocava ai dadi. Seduto di fronte a me,

un giovane ben vestito e dall'aria vagamente sventata mangiava la sua minestra senza badare a coloro che lo circondavano, in piedi e seduti; ogni due o tre sorsi lanciava in aria una cucchiata di minestra che subito riacciappava col cucchiaino e inghiottiva tranquillamente. Ciò che mi pare particolarmente curioso in questo sogno è che fra me e me feci la mia solita considerazione circa il fatto che simili cose non si possono inventare, che è necessario vederle (a nessun romanziere, intendendo dire, verrebbero mai in mente) e che, pure, io stesso avevo inventato tutto in quel momento. Accanto ai giocatori di dadi, una donna alta e ossuta faceva la calza. Le domandai che cosa si vincessa a quel gioco. Niente, mi disse, e avendole io domandato se vi si potesse perdere qualcosa, replicò: No! Mi parve un gioco importante». Questo brano, è il caso di dirlo?, prefigura Kafka e buona parte della letteratura del Novecento. Questo brano è anche il compendio dell'Illuminismo e su di esso si potrebbe fondare tutta una cultura. Questo brano anticipa la morte di Lichtenberg, avvenuta il 24 febbraio, ossia quattordici giorni dopo il sogno, come se la morte fosse andata a fargli visita due settimane prima dell'incontro finale. E come si comporta il nostro filosofo di Gottinga di fronte alla visita della vecchia signora ossuta? Be', si comporta con umorismo e curiosità, i due elementi più importanti dell'intelligenza.

SERGIO PITOL

Da qualche mese è in libreria *Tríptico de Carnaval* (Anagrama), del messicano Sergio Pitol, volume che raccoglie tre romanzi eccezionali di questo scrittore segreto e spesso inclassificabile. Perché segreto? Perché Pitol, a differenza di Carlos Fuentes e di altri suoi contemporanei che assaporarono il miele del boom, rimase sempre un po' al di fuori, tanto nella sua pro-

duzione, che in Messico non ha pari e che nell'ambito della lingua spagnola è paragonabile a pochissime altre, quanto nelle sue abitudini di lettore; non va dimenticato a questo proposito che dobbiamo a Pitol la traduzione di un romanzo memorabile di Jerzy Andrzejewski, *Le porte del paradiso*, e le sue letture sempre lucide di Witold Gombrowicz.

La sua lontananza punteggiata di molteplici viaggi in giro per l'intero pianeta, o la sua presenza che di colpo constatiamo come assenza, hanno dato come risultato una figura che, sebbene ammirata da noi pochi che abbiamo la fortuna di frequentare la sua opera, rimane sconosciuta ai più, un'ombra enorme alla quale si riconoscono certi meriti, ma che di solito viene scansata come un porcospino in mezzo al sentiero. Per me, tuttavia, Pitol è meglio di Salvador Elizondo o di García Ponce, per esempio, due romanzieri messicani che come lui non hanno un posto di rilievo fra i santi della letteratura messicana.

Tríptico de Carnaval è composto da *El desfile del amor* (che ha ricevuto il Premio Herralde nel 1984), vasto labirinto messicano che si ricostruisce incessantemente come romanzo poliziesco e come impossibilità storica; *Domar a la divina garza*, un saggio dell'inferno e dell'umorismo pitoliano, e *La vita coniugale*, una riflessione, nemmeno questa priva di umorismo - come del resto tutta l'opera di Pitol -, sulla realtà e la scrittura. Pitol, che oggi ha sessantasei anni, rimane, so che è superfluo dirlo ma bisogna dirlo, un uomo ribelle e coraggioso.

L'INCREDIBILE CÉSAR AIRA

Se c'è attualmente uno scrittore che sfugge a ogni classificazione, quello è César Aira, argentino di Coronel Pringles, città della provincia di Buenos Aires che

non posso fare a meno di accettare come reale, anche se sembra inventata da lui, il suo figlio più illustre, l'uomo che ha scritto le parole più lucide sulla madre (un mistero verbale) e sul padre (una certezza geometrica), e la cui posizione nella letteratura attuale in lingua spagnola è complicata come lo fu quella di Macedonio Fernández all'inizio del secolo.

Diciamo, per cominciare, che Aira ha scritto uno dei cinque migliori racconti che io ricordi. Il racconto si chiama *Cecil Taylor* e lo raccoglie Juan Forn in un'antologia della letteratura argentina. E anche autore di quattro romanzi memorabili: *Come diventai monaca*, nel quale narra la sua infanzia; *Ema, la prigioniera*, nel quale narra il lusso degli indios della Pampa; *El congreso de literatura*, nel quale narra un tentativo di clonazione di Carlos Fuentes, e *El llanto*, nel quale narra una sorta di epifania o di insonnia.

Naturalmente questi non sono i suoi soli romanzi. Mi dicono che Aira scrive come minimo due libri l'anno, libri che talvolta vengono pubblicati da una piccola casa editrice argentina chiamata Beatriz Viterbo, come il personaggio di Borges nell'*Aleph*. Quel che di lui sono riuscito a procurarmi è uscito presso Mondadori España e Tusquets Argentina. È un vero peccato, perché chi legge una volta Aira vuole continuare a leggerlo. I suoi romanzi sembrano la messa in scena delle teorie di Gombrowicz, con una differenza fondamentale: il polacco era l'abate di un lussuoso monastero immaginario, mentre Aira è la monaca o novizia delle Sorelle Scalze del Verbo. A volte ricorda Roussel (un Roussel inginocchiato nella vasca da bagno rossa), ma il solo scrittore di oggi con cui lo si possa paragonare è il barcellonese Enrique Vila-Matas.

Aira è un eccentrico, ma è anche uno dei tre o quattro migliori scrittori di oggi in lingua spagnola.

È appena uscito nelle librerie spagnole l'ultimo libro di racconti di Juan Villoro, *La casa pierde* (Alfaguara), dieci racconti eccezionali, con quello strano potere che ha lo scrittore messicano non di affacciarsi sull'abisso ma di rimanere sull'orlo dell'abisso per un bel pezzo, dondolando e facendo dondolare anche noi, i suoi lettori, con movimenti che provengono dal dormiveglia o forse da una lucidità estrema.

La prima volta che vidi Villoro fu all'Universidad Autónoma de México, alla consegna di un premio letterario. Lui aveva vinto il secondo premio per il racconto e io il terzo per la poesia. Villoro aveva diciassette o diciotto anni e io tre di più. I mie ricordi di quel giorno sono piuttosto brumosi. Ricordo un adolescente molto alto ed entusiasta. Non so se già allora avesse la barba, può darsi di no, eppure nella memoria lo rivedo con la barba. Ci parlammo per qualche minuto, senza studiarci, senza pensare al futuro, un futuro che cominciava ad aprirsi per entrambi, ma non come un sipario né come una visione istantanea bensì come la saracinesca metallica di un garage che si alza rumorosamente, senza pulizia né armonia. Questo era quel che c'era. Questo era quel che ci era toccato in sorte. Ma noi non lo sapevamo e parlammo delle cose di cui parlano gli scrittori sotto i ventun anni. Poi di anni ne sono passati più di venti e non molto tempo fa l'ho rivisto. Credo sia un po' più alto di allora e forse un po' più magro. I suoi racconti sono molto migliori, di fatto i suoi racconti sono fra i migliori che si scrivano oggi in lingua spagnola, paragonabili solo a quelli del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Ma non è questo l'importante, mi rendo conto mentre osservo Villoro che guarda il Mediterraneo. L'importante è che siamo vivi? Nemmeno, anche se non è poco. L'importante è che abbiamo memoria. L'importante è che riusciamo ancora a ridere e a non

macchiare nessuno del nostro sangue. L'importante è che restiamo in piedi e non siamo diventati né codardi né cannibali.

«HANNIBAL» DI THOMAS HARRIS

Strano questo romanzo. È un best seller ed è pensato per il mercato di massa, ma che bella cosa sarebbe se molti romanzieri di oggi scrivessero così! Thomas Harris ha letto i classici della sua lingua. Dickens, Stevenson, Jane Austen, le sorelle Brontë. E sa dosare una storia. Non è un grande romanziere. Sa solo fare il suo mestiere, ma ci riempie di gratitudine leggere ogni tanto qualcuno in grado di imbarcarsi in un racconto lungo senza farci morire di noia prima di arrivare a pagina cinquanta. E Hannibal Lecter è un grande personaggio. Con qualche cedimento, qualche episodio di cattivo gusto, perfino qualche melensaggine, ma rimane un grande personaggio. La sua posizione rispetto al crimine è un caos senza fondo né costruito. Ma la sua posizione rispetto al dolore e alla brevità della vita in certi momenti è magnifica e fa di lui un eroe virtuoso. E i personaggi secondari sono credibili e incredibili nello stesso tempo, vale a dire, sono letteratura, come l'ambizioso ispettore Pazzi della questura fiorentina, il cui destino è prefigurato in un affresco rinascimentale; o come Carlo, il sequestratore sardo che mastica continuamente un dente di cervo e puzza di porcile; o come il vicesceriffo Mogli, canuto e corrotto ma anche, a suo modo, coraggioso; o come Barney, l'infermiere negro autodidatta, personaggio brillante che ci dà una chiara idea, se non della letteratura di cui Harris ha fatto tesoro, certamente delle sue proficue letture e della sua capacità di osservazione: il rapporto fra Barney e la sorella lesbica di Mason Verger è disegnato con la delicatezza e la lucidità di

un quadro di Vermeer, la cui opera disseminata per i musei di tutto il mondo Barney vuole poter osservare dal vivo e in diretta almeno una volta nella vita. Per non parlare dell'agente Starling, che vedremo sempre con i tratti di Jodie Foster, ma che probabilmente nei sogni di Harris è più bella di Jodie Foster; o di Mason Verger, l'arcicattivo, unica vittima sopravvissuta di Lecter, milionario, pedofilo e martire. Nemese di Lecter e insieme rovescio della stessa medaglia.

MIGUEL CASADO, POETA

Miguel Casado, castigliano nato nel 1954, professore di liceo a Toledo, è uno dei miei poeti preferiti. Poco tempo fa mi è arrivata una sua lettera accompagnata da una poesia. Solo ora, con scarsa sicurezza, mi decido a inviartela, dichiara. Poi mi dice che è la prima poesia da parecchio tempo. Come se si fosse dimenticato di scrivere poesie, cosa non vera, anche se è vero che alcuni poeti dimenticano questa difficile arte o si ripetono o, peggio ancora, ripetono gli altri. Non è questo il caso di Casado. La sua poesia, senza titolo, parla di un viaggio Toledo-Madrid-Malaga, e il viaggio è lì, prima in autobus, poi in treno, le terre aride, la metropolitana di Madrid dove un padre e un figlio negri camminano davanti a lui parlando in castigliano, la coda fuori da un gabinetto pubblico, una coda lunga in cui quasi tutti sono vecchi ed entrano a uno a uno. E intanto ricorda, il passeggero dell'autobus e della metropolitana e del treno, la conversazione avuta la sera prima con un amico che volava in aereo sopra l'Atlantico, e l'aereo, a quanto racconta l'amico del poeta, è stato sul punto di cadere e i passeggeri si sono messi a gridare nel buio e la realtà si è addensata e si è fatta, quindi, molto più reale o forse dovrei dire molto più vera. A un certo punto della poesia si parla del pianto

di un bambino. In un altro verso il poeta guarda dal finestrino del treno la periferia di Córdoba dove non c'è il sole. Dice: Il viaggio languisce come se intorno si fosse fatto il vuoto. Nei versi finali cita alcune parole di Norman O. Brown: «La democrazia non ha monumenti. Non conia medaglie. Non mette la testa di nessuno sulle monete. È iconoclasta».¹¹ Il sogno, dice Casado, è collettivo, ma non si può sapere chi sogna. Lì, per adattarsi al diverso scartamento dei binari, il treno si ferma, e proprio allora, prima di raggiungere la sua meta geografica ma avendo ormai raggiunto pienamente quella creativa, si ferma la poesia.

LO STILETTO DI RODRIGO REY ROSA

Sono un lettore assiduo dei libri di Rey Rosa, scrittore guatemalteco nato nel 1958 e viaggiatore instancabile attraverso deserti africani, villaggi indiani, e addirittura appartamenti strani, liquidi, familiari. Ho da poco riletto la sua ultima raccolta di racconti, *Ningún lugar sagrado* (Seix Barral, 1998), ambientati per lo più a New York, città nella quale Rey Rosa ha trascorso vari periodi della sua vita. Il libro è composto di racconti brevi, dimensione nella quale Rey Rosa è maestro consumato, il migliore della mia generazione, che del resto ha dato eccellenti autori di racconti.

La prosa di Rey Rosa è metodica e sapiente. Non disdegna, in certi momenti, la frusta – o per meglio dire: lo schiocco lontano di una frusta che non si vede mai –, né il mimetismo. Non è un maestro della resistenza ma un'ombra, una linea che attraversa veloce lo spazio della normalità. La sua eleganza non è mai a scapito della precisione. Leggerlo è imparare a scrivere ed è anche un invito al puro piacere di lasciarsi trasportare da storie sinistre o fantastiche. Fino a poco tempo fa viveva in Guatemala e non aveva una casa: un giorno

stava da sua madre, un altro da sua sorella, per il resto in casa di amici. Una notte parlammo al telefono per quasi due ore: era appena rientrato dal Mali. Adesso è in India, a scrivere un libro che non sa se finirà. Mi piace immaginarlo così: senza fissa dimora, senza paura, ospite di alberghi per una clientela di passaggio, in stazioni d'autobus del tropico o in aeroporti caotici, con il computer portatile o un quaderno dalla copertina blu dove la sua curiosità, il suo slancio da entomologo, si dispiega senza fretta.

Ad alcuni la sua prosa, soprattutto quella dei racconti di *Ningún lugar sagrado*, pare fredda, ed è probabile che lo sia: un'enorme cella frigorifera dentro la quale le parole esplodono, vive, rinate. E allora non si può non pensare a tutto l'orrore che si è riversato sul Guatemala, all'abiezione e al sangue. E anche a Miguel Ángel Asturias, ad Augusto Monterroso e adesso a Rodrigo Rey Rosa, tre scrittori enormi usciti da un paese piccolo e sventurato. E l'immagine che rimane nello specchio è terribile ed è viva.

OSVALDO LAMBORGHINI, MARTIRE

Ci sono libri che fanno paura. Paura vera. Più che libri sembrano bombe a orologeria o animali falsamente impagliati pronti a saltarti alla gola appena ti distrai un attimo. Questa esperienza l'ho fatta solo due volte. La prima fu molto tempo fa, nel 1977 o nel 1978: stavo leggendo un romanzo breve e a un certo punto il lettore veniva avvertito che da quel momento in poi sarebbe potuto morire. Che poteva letteralmente morire, cadere a terra e non rialzarsi più. Il romanzo era *L'assassina letterata*, di Enrique Vila-Matas, e a quanto ne so nessuno dei suoi lettori morì, anche se molti, come me, uscirono trasformati da quella lettura, con la certezza che qualcosa era cambiato per sempre nel loro rappor-

to con la letteratura. *L'assassina letterata*, insieme con *Los dominios del lobo*, primo romanzo di Javier Marías, segna il punto di partenza della nostra generazione. Il secondo romanzo che mi ha fatto davvero paura (e questa volta la paura è stata molto più forte, perché non era legata alla morte ma al dolore e all'umiliazione) è *Tadeys*, l'opera postuma di Osvaldo Lamborghini. Non esiste romanzo più crudele. Avevo cominciato a leggerlo con entusiasmo - un entusiasmo sorretto dalla prosa originale di Lamborghini, frasi che sembrano uscite dalla pittura fiamminga e da un'improbabile Pop Art argentina e mitteleuropea, e guidato per di più dalla mia ammirazione per César Aira, discepolo ed esecutore testamentario di Lamborghini, autore della prefazione a questo romanzo inclassificabile -, e il mio entusiasmo, o la mia ingenuità di lettore, si è ritrovato a frenare di colpo davanti alla scrittura del terrore che mi attendeva. Senza il minimo dubbio è il libro più brutale (non mi viene in mente altro aggettivo) in lingua spagnola che io abbia letto in questo secolo che sta per finire. È magnifico, è un godimento per uno scrittore, ma è impossibile leggerne più di venti pagine di seguito, a meno che non si voglia contrarre una malattia incurabile. Io, naturalmente, non l'ho finito e forse morirò senza finire di leggerlo. Ma non intendo abbandonarlo. Di tanto in tanto mi sento coraggioso e ne leggo una pagina. In certe notti eccezionali riesco a leggerne due.

SARA E STEVA

Ho appena letto un libro, *Art i conjuntura* (Di7 edició), il cui sottotitolo, *La jove plàstica a Mallorca 1970-1978*, delimita fin dalle prime pagine il campo in cui intende muoversi il suo autore, Jaume Reus Morro. Di che campo si tratta? A prima vista di quello della no-

stalgia o quello della storia dell'arte, disciplina a volte molto vicina all'entomologia, eppure, spingendo lo sguardo oltre le pagine, il lettore può trovare un'altra cosa: la lunga marcia dei giovani, l'insoddisfazione, le oscillazioni del gusto, le scommesse del radicalismo quasi sempre perdute, anche perché si scommette a tutto o niente e perché i giovani che fanno queste scommesse non sono furbi.

Nel 1977, quando ero da poco arrivato a Barcellona, conobbi ai tavolini all'aperto di un bar della Gran Via uno di quei giovani maiorchini. Il suo nome era Steva Terrades ed era un pittore brillante e radicale. Era anche, inutile dirlo, generoso e curioso come si poteva essere solo in quegli anni e in quella Barcellona che in tanti sensi incarnava il fantasma dell'utopia. Grazie a lui conobbi Sara Gibert, l'unica pittrice barcellonese del gruppo maiorchino Neon de suro. Sara, alta e magra, imprevedibile ed efficiente, padrona di un severo senso dell'umorismo, incarnava l'archetipo perfetto della donna-specchio o della donna-rasoio, inafferrabile e un po' aerea.

Entrambi, Sara e Steva, mi introdussero a un mondo di pittori nel quale brillavano le opere di Miquel Barceló, Andreu Terrades (il fratello gemello di Steva), Cabot, Mariscal e altri, di cui ho dimenticato i nomi, che Jaume Reus Morro riporta scrupolosamente nel suo libro. Per me la felicità di Barcellona, l'energia e l'infelicità della gioventù, rimangono legate a loro. Alle loro opere, alle loro parole, alle notti fredde del Distrito quinto, alla figura di Lola Paniagua che si perde nella notte, alle nuvole di Baudelaire.

MOSLEY

Ho letto da poco l'ultimo romanzo di Walter Mosley (*Il viaggio*), l'autore di polizieschi preferito di Bill

Clinton, padre del detective Easy Rawlins, un nero che in realtà non è un detective ma semplicemente un nero nordamericano, o un afroamericano come direbbe chi tiene a essere politicamente corretto, un uomo che ha sempre tutto da perdere e di cui Mosley ci racconta la storia in sei romanzi, due dei quali eccezionali o molto vicini all'eccezionalità, che coprono un lungo periodo della storia nordamericana del Novecento, dal 1929 fino agli anni Sessanta, per il momento, perché Easy invecchia di romanzo in romanzo, e se nel primo lo vediamo come un veterano della seconda guerra mondiale, giovane nero del Texas che in Europa ha imparato a uccidere i bianchi, nell'ultimo appare come un lavoratore responsabile la cui sola preoccupazione importante sono i suoi figli. Perché Easy Rawlins in realtà non è un detective ma un tipo intelligente che di tanto in tanto risolve dei problemi, cerca gente scomparsa, tenta di sistemare questioni di poco conto che nel giro di poche pagine si tramutano immancabilmente in questioni di vita o di morte, e i problemi si aggravano fino a diventare intollerabili, la macchina della realtà si mette in moto e tutto porta a pensare che questa volta Easy non ne uscirà vivo, anche perché è nero e povero e nessun potere politico o religioso lo protegge, dalla sua ha solo un po' di forza fisica, una discreta intelligenza e nient'altro. Ma ogni volta Easy riesce a cavarsi fuori dai vicoli ciechi in cui Mosley lo infila. È ammaccato, ferito, sempre più vecchio e più scettico, eppure se la cava, come sempre se la sono cavata i personaggi di Chandler, di Hammet, di Jim Thompson, di Chester Himes. E questa capacità di sopravvivenza del suo personaggio è uno dei principali regali che ci ha fatto Mosley. Ha creato lo stoico moderno. Vale a dire, lo stoico di sempre. Ha rivitalizzato due generi, quello del romanzo hard-boiled e quello del romanzo comportamentista americano, con la visione disperata e lucida di Easy Rawlins.

Sono a Ginevra e cerco il cimitero dove è sepolto Borges. La mattinata è fredda e autunnale, anche se a est si intravede qualche raggio di sole che fa sorridere i ginevrini, gente ostinata e dalla grande tradizione democratica. Il cimitero di Plainpalais, dove si trova Borges, è il cimitero ideale: viene voglia di venirci tutti i pomeriggi a leggere un libro, seduti davanti alla tomba di qualche consigliere di Stato. Più che un cimitero sembra un parco, un parco estremamente curato fin nei minimi dettagli. Quando domando al becchino della tomba di Borges, lui guarda per terra, scuote la testa e mi dà tutte le indicazioni con parole precise. Non è possibile perdersi. Dalle sue parole è facile dedurre che il passaggio dei visitatori è continuo. Ma stamattina il cimitero è letteralmente vuoto. E quando alla fine arrivo alla tomba di Borges, intorno non c'è nessuno. Penso a Calderón, penso ai romantici inglesi e tedeschi, penso a quant'è strana la vita, o meglio: non penso proprio a niente. Guardo solo la tomba, la lapide dove è inciso il nome di Jorge Luis Borges, l'anno di nascita, l'anno di morte e un verso in lingua tedesca. E poi mi siedo su una panchina che è di fronte alla tomba e un corvo dice qualcosa, con un suono roco, a pochi passi da me. Un corvo! Come se invece che a Ginevra fossimo in una poesia di Poe. Solo allora mi rendo pienamente conto che il cimitero è pieno di corvi, enormi corvi neri che salgono sulle lapidi o sui rami dei vecchi alberi o scorrazzano sul curatissimo prato del cimitero di Plainpalais. E allora mi viene voglia di camminare, di visitare altre tombe, forse con un po' di fortuna riuscirò a trovare quella di Calvino, e così faccio, sempre più inquieto, mentre i corvi mi seguono senza oltrepassare gli stretti confini del cimitero, anche se immagino che qualcuno di tanto in tanto voli via e vada a posarsi sulle rive del Rodano o sulle rive del

lago, per guardare i cigni e le anatre, con un certo disdegno, ovviamente.

SOLE E TESCHIO

L'altro giorno ero sulla spiaggia e mi è parso di vedere un cadavere. Ero seduto su una delle panchine del Paseo Marítimo di Blanes a togliermi la sabbia dai piedi e ad aspettare che mio figlio si togliesse la sabbia dai piedi per tornarcene a casa, quando mi è parso di vedere un cadavere. Mi sono alzato e ho guardato meglio: una donna ormai molto anziana se ne stava sotto un ombrellone a leggere un libro e accanto a lei un uomo della stessa età, forse di qualche anno più vecchio, con un costume da bagno ridottissimo, si tostava al sole. La faccia dell'uomo era molto simile a un teschio. L'ho visto e mi sono detto che quell'uomo sarebbe morto nel giro di poco. E ho capito che sua moglie, quella vecchia e tranquilla lettrice, lo sapeva. Era seduta su una sedia pieghevole di tela blu. Una sedia piccola ma comoda. Lui era disteso sulla sabbia e solo la testa era sotto l'ombrellone. Sul suo volto mi è parso di cogliere una smorfia di soddisfazione, o forse stava dormendo mentre sua moglie leggeva. Il suo corpo era molto abbronzato. Scheletrico, ma abbronzato. Erano turisti del Nord. Forse tedeschi o inglesi. Forse olandesi o belgi. Questo in realtà non importa. Il volto del vecchio, ogni secondo che passava, assomigliava sempre più a quello di un teschio. E solo allora mi sono accorto dell'avidità, dell'abbandono, con cui si esponeva alla luce del sole. Non usava crema protettiva. E sapeva che stava morendo e prendeva il sole senza preoccuparsi delle conseguenze, come chi dice addio a una persona molto amata. Il vecchio turista diceva addio al sole e al proprio corpo e alla vecchia moglie che gli stava seduta accanto. Era una cosa da

vedere e ammirare. Non era un cadavere quello che si stava tostando al sole lì sulla sabbia, ma un uomo. E con quale coraggio, con quale delicatezza.

«THE SINALOA STORY»

Barry Cifford, il padre di Perdita Durango e Romeo Dolorosa, è noto per la sua propensione a dare nomi sonori e pittoreschi ai suoi personaggi, ma in questo romanzo, *The Sinaloa Story*, l'ultimo che mi sia capitato fra le mani, forse ha esagerato. La protagonista si chiama Ava Varazo, nome che più che un palindromo nasconde un enigma sinistro.¹² Il suo amico si chiama DelRay Mudo. È possibile trovare nomi di questo genere tra i folli cognomi messicani del Nord del Messico e del Sud degli Stati Uniti. È strano, ma è, possibile. Il padre di DelRay, però, si chiama Duro Mudo, e qui siamo ormai entrati in pieno nel territorio del delirio. Lo sfruttatore di Ava Varazo, magnaccia della frontiera fra Messico e Texas, si chiama Indio Desacato, Mister Desacato per i forestieri, Indio per gli amici. La maitresse delle puttane si chiama Santa Niña de las Putas e il suo onomastico si festeggia «ogni volta che una seconda luna piena cade nell'ultimo giorno di febbraio di un anno bisesto». Un giovane pony express e pugile dilettante nella categoria dei pesi mosca si chiama Framboyán Lanzar. C'è un altro pugile chiamato Danny Molasses, che Lanzar chiama Melassa, e un altro ancora che si chiama Chuy Chancho. Il guardaspalle e factotum di Indio Desacato è un ex giocatore di football americano alto un metro e novantasette per centosessantadue chili di peso che si chiama Thankful Priest. L'unico bravo vecchietto del paese si chiama Arkadelphia Quantrill Smith, ma per gli amici, vale a dire per tutti, è Arky. E così via, per più di cinquanta nomi.

Che cosa c'è dietro il gusto di Gifford per gli appellativi pittoreschi? Molte cose: la solitudine della frontiera, di quel territorio mitico fra Stati Uniti e Messico, e la solitudine di tutti gli uomini. La follia dei genitori che aspirano a perpetuarsi o a perpetuare qualcosa che non conoscono ma presentano. L'orgoglio disperato di essere unici almeno in una cosa e poterla mostrare. I ritratti umoristici fatti di polvere e vento.

BURROUGHS

Per alcune persone della mia generazione William Burroughs fu l'uomo incrollabile, il pezzo di ghiaccio che non si scioglieva, l'occhio che non si chiudeva mai. Dicono che ebbe tutti i vizi del mondo, però io credo che fu un santo cui si accostarono tutti i viziosi del mondo perché aveva la delicatezza e l'imprudenza di non chiudere mai la porta. La letteratura, di cui visse negli ultimi trent'anni, gli interessava, ma non troppo, e in questo fu simile ad altri classici nordamericani che concentrarono i loro sforzi nell'osservazione della vita o nell'esperienza. Quando parlava delle sue letture si aveva l'impressione che ricordasse periodi imprecisati di prigionia.

Aveva conosciuto, senza dubbio, il carcere e scrisse forse le pagine più lucide che siano mai state scritte sul regime penitenziario degli Stati Uniti. Viaggiò in tutto il mondo: la sua visione del pianeta è forse una delle più desolanti di questo secolo. E sperimentò ogni tipo di droga e uscì indenne da una dipendenza dall'eroina durata più di quindici anni.

Le sue osservazioni su certe droghe pesanti lo apparentano ai grandi creatori di inferni, salvo che in Burroughs non vi è nessun intento morale né etico, solo la descrizione di un abisso immobile, la descrizione di un processo di corruzione senza fine. Il linguaggio, disse,

è un virus venuto dallo spazio, ovvero una malattia, e lui per tutta la vita lottò contro questa malattia.

Amava le armi. Uccise sua moglie, in Messico, mentre si esercitavano nel numero di Guglielmo Tell. Fu un seguace di Wilhelm Reich e costruì casse organiche in cortili malconci di città sperdute, nelle quali si rinchiusa (nelle città e nelle casse) come un Dracula venuto da Andromeda.

La condizione di terrestre, ossia di essere umano, non gli piaceva e avrebbe preferito nascere su qualunque altro pianeta. Un pianeta di ragni o di insetti giganti. Nella fotografia che illustra l'edizione spagnola di *My Education*, appare con un fucile in mano e il suo sguardo lascia intendere che è capacissimo di usarlo. Nei suoi ultimi anni comparve in ruoli secondari in diversi film: *Drugstore Cowboy* è forse di tutti il più memorabile.

NEUMAN, TOCCATO DALLA GRAZIA

Fra i giovani scrittori che hanno pubblicato il loro primo libro, Neuman è forse il più giovane di tutti e la sua precocità, ornata di lampi e scoperte, non è la sola delle sue virtù. Nato in Argentina nel 1977, ma cresciuto in Andalusia, Andrés Neuman è autore di un libro di poesie, *Métodos de la noche*, pubblicato da Hiperión nel 1998, e di *Bariloche*, un eccellente romanzo d'esordio arrivato finalista all'ultimo Premio Herralde.

Il romanzo parla di un netturbino di Buenos Aires che nel tempo libero compone puzzle. Ho avuto l'opportunità di far parte della giuria di quel premio e il romanzo di Neuman mi ha soggiogato, se è consentito usare questo termine dei primi del Novecento, e ipnotizzato in pari misura. Nessun buon lettore mancherà di cogliere nelle sue pagine qualcosa che si può trovare solo nell'alta letteratura, quella che scrivono i

poeti veri, quella che osa addentrarsi nel buio a occhi aperti e tiene gli occhi aperti qualunque cosa accada. In teoria questa è la prova (e anche l'esercizio e la contorsione) più difficile, e Neuman, in non poche occasioni, dimostra di sapersela cavare con una naturalezza che spaventa. Nulla nelle sue pagine suona impostato: tutto è reale, tutto è illusorio, il sogno in cui si muove come un sonnambulo Demetrio Rota, lo spazzino di Buenos Aires, è il sogno della grande letteratura e l'autore lo dosa con parole e scene precise. Quando incontro questi giovani scrittori mi viene voglia di mettermi a piangere. Ignoro il futuro che li attende. Non so se una notte verranno travolti da un automobilista ubriaco o se all'improvviso smetteranno di scrivere. Se nulla di tutto questo accadrà, la letteratura del XXI secolo apparterrà a Neuman e ad alcuni suoi fratelli di sangue.

IL CORAGGIO

Sul coraggio ha già detto tutto il poeta Archiloco, che visse nel VII secolo avanti Cristo. Della sua tumultuosa vita poco è quel che si sa con certezza. Nacque sull'isola di Paro e fu mercenario e probabilmente le sue inclinazioni furono più dionisiache che apollinee: «Alla lancia devo la mia pagnotta d'orzo impastato, alla lancia / devo anche il vino d'Ismaro, e lo bevo appoggiato alla lancia» lasciò scritto.¹³ E quasi certo che partecipò a piccole battaglie, a innumerevoli scaramucce in cui la gloria brillava per assenza, agli ordini di svariati signori. Durante uno di questi scontri, lo racconta lui stesso, abbandonò lo scudo e se la diede a gambe, cosa che per l'epoca era sinonimo di vergogna e obbrobrio. Eppure Archiloco narra o canta la sua vigliaccheria senza il minimo imbarazzo: «Uno dei Sai si gloria del mio scudo, arma perfetta / che ho abbandonato vici-

no a un cespuglio, mio malgrado: / però ho salvato me stesso. Che m'importa di quello scudo? / Vada in malora: me ne comprerò un altro non peggiore».

Molto lontano dalla Grecia, e in un'altra epoca, un altro poeta, Snorri Sturluson (1179-1241), che amava i coraggiosi, conobbe anche lui in una sola notte la paura e l'immagine reale del coraggio: un campo d'ossa che tutti dobbiamo attraversare. La figura del coraggioso è molteplice e cangiante. A volte è un'ombra che incombe sulle nostre teste. A volte una luce alla quale, irragionevolmente, rimaniamo fedeli. Per la mia generazione l'immagine del coraggio è legata a Billy the Kid, che si giocava la vita per denaro, e a Che Guevara, che se la giocava per generosità; a Rimbaud, che camminava solo nella notte, e a Violeta Parra, che apriva finestre nella notte. Il coraggio non serve a niente, ci disse con allegria, con incoscienza, il poeta e soldato spagnolo Alonso de Ercilla, il più generoso dei coraggiosi e forse uno dei più dimenticati, ma senza coraggio non si può vivere.

WILCOCK

Molti anni fa, quando abitavo a Girona ed ero povero, o almeno più povero di quanto non sia adesso, un amico mi prestò il libro *La sinagoga degli iconoclasti* di J. Rodolfo Wilcock, pubblicato da Anagrama; era il numero 7 della collana Panorama de Narrativas, che cominciava a uscire allora.

In quegli anni non avevo soldi per comprare libri e quelli che leggevo li prendevo in biblioteca (lì scoprii Tomeo, lì lessi Liddell Hart e tutti i libri che riuscii a trovare sulle guerre napoleoniche), ma di tanto in tanto qualche amico, ora che ci penso era sempre lo stesso, mi prestava una novità, un libro appena uscito. Questo amico si chiamava Carles e faceva il giornalista

sportivo, però riceveva i libri di Anagrama, non so per quale ragione, dal momento che, com'è ovvio, non ne aveva mai recensito uno. E neppure posso dire che Carles fosse un entusiasta della letteratura, alla quale guardava con una certa diffidenza e perplessità, decisamente più sicuro, il mio amico, sul terreno degli eventi sportivi locali e perfino della cronaca nera, nella quale aveva lavorato. Ma era una brava persona, e quando andavo a trovarlo aveva sempre un libro da darmi, che religiosamente, dopo quindici giorni, gli restituivo.

Così giunse nelle mie mani *La sinagoga degli iconoclasti*, in un inverno freddo e umido, e ricordo ancora il piacere enorme che le sue pagine mi diedero, e anche il conforto, in giorni nei quali tutto faceva presagire solo tristezza. Il libro di Wilcock mi restituì l'allegria, come riescono a farlo solo i capolavori della letteratura che sono al tempo stesso capolavori dello humour nero, come gli aforismi di Lichtenberg o il *Tristram Shandy* di Sterne. Naturalmente, il libro di Wilcock passò in punta di piedi nelle vetrine delle librerie. Oggi, diciassette anni dopo, esce in seconda edizione. Se volete ridere, se volete migliorare la vostra salute, compratela, rubatela, fatevela prestare, ma leggetela.

PUIGDEVALL, UN TIPO STRANO

Fra i miei amici, il più strano è Ponç Puigdevall. A volte lo vedo camminare per le tortuose vie di Girona, assolutamente estraneo a tutto quanto lo circonda, e allora so che sta rimuginando sulla forma di una storia, sui meccanismi segreti della struttura, quella giungla piena di animali predatori dalla quale la maggior parte degli scrittori fugge e nella quale lui passeggia come Stewart Granger fra le rovine del re Salomone o come Edgar Allan Poe fra i ghiacci dell'Antartide, vale a dire con una calma ammirevole e imperscrutabile,

ed è solo per questo che a volte Ponç non riconosce né saluta nessuno quando si perde per le vie di Girona, o se saluta lo fa in modo automatico, come se ti vedesse da un sogno o dopo molte notti di insonnia.

Autore di culto, autore difficile, autore strano, l'opera di Ponç risulta difficile da classificare. A volte lo vedo passeggiare col suo cane, che si chiama Book, e oltre al fatto che non so mai chi stia tirando chi, ho l'impressione che tutti e due, il cane-libro e l'uomo-lettore, vadano dritti verso l'abisso o verso qualche analoga fatalità con un'indifferenza e un'eleganza che non ho mai visto in nessun altro scrittore catalano e in nessun altro cane. Probabilmente ciò si deve alla stima che ho per lui, e che non estendo al cane, il quale una volta mi ha ringhiato addirittura in casa mia ed è, come il suo nome indica, una bestia un po' isterica. Eppure non è molto che conosco Ponç, tre anni, tutt'al più. Cos'è, allora, che me lo rende tanto vicino e caro? Forse la sua fragilità e radicalità. Ponç, che scrive come un forsennato, non ha mai ricevuto sovvenzioni, né contributi alla creazione, niente: i suoi libri nascono da una vasta biblioteca a cielo aperto e dalla sua intelligenza e dal suo rigore, non da una vita comoda né da accordi prestabiliti con nessuno. Alcuni potrebbero perfino spaventarsi del suo impegno con la letteratura. C'è bisogno di dire che per me è fra i tre o quattro migliori scrittori catalani viventi e che mi sento onorato di essere suo amico?

JAVIER CERCAS TORNA A CASA

Ho conosciuto Javier Cercas quando aveva diciassette anni. Allora vivevo a Girona e anche lui viveva a Girona ed era un ragazzo che voleva fare lo scrittore. Era amico di Xavi Coromines, e fu lui a presentarmelo. Non so che cosa ne sia stato di Coromines, che apprezzavo, e invece so, almeno teoricamente, che cosa

ne è stato della vita di Cercas. Dopo l'università è andato per un lungo periodo a insegnare negli Stati Uniti, nel Middle West. Ha pubblicato un romanzo breve, *El inquilino*, e uno lungo, *El vientre de la ballena*, il primo uscito da Sirmio e il secondo da Tusquets, che gli hanno dato una certa fama fra i lettori ma soprattutto fra gli scrittori, perché in quei due notevoli romanzi si indovina un autore con un talento fuori del comune; e anche un libro di racconti, e un libro di articoli di argomento letterario nel quale manifesta il suo irrazionale entusiasmo per John Irving, entusiasmo che non condivido. Un giorno Cercas decise di tornare in Catalogna e cominciò a insegnare all'Università di Girona. Però, pur lavorando a Girona, abitava a Barcellona e faceva la sua vita a Barcellona. Quando lo rividi era già sposato e aveva un figlio, Raulito, grande fan dei Teletubbies. La sua vita, in quei giorni, era esagerata, in larga misura perché Cercas è, essenzialmente, un esagerato, e riesce a mettere d'accordo in uno stesso spirito la delicatezza e la stramberia, la saggezza e l'eccentricità. Adesso, finalmente, Cercas è tornato a Girona. Ha scelto di farlo per riposarsi. Questa, almeno, è la spiegazione ufficiale. O perché sua moglie e suo figlio abbiano un giardino. O per essere più vicino al suo lavoro e non ammazzarsi in un incidente d'auto. A dire il vero io dubito di tutte queste versioni. Cercas torna a casa per scrivere i grandi libri che gli frullano nella testa. Torna a casa per diventare uno dei migliori scrittori della nostra lingua. Solo le grandi sfide possono compensare lo sforzo di imballare e trasferire un'intera biblioteca.

NERUDA

Ho appena letto, vale a dire riletto, vale a dire sfogliato in modo anarchico, come chi passa in rassegna

la corrispondenza commerciale e sentimentale di suo nonno, il primo volume delle *Obras completas* di Pablo Neruda (da *Crepuscolario* a *L'uva e il vento*, 1923-1954), proposte da Galaxia Gutenberg-Circulo de Lectores in un'eccellente edizione a cura di Hernán Loyola, cileno, uno dei maggiori studiosi di Neruda, con la consulenza del poeta argentino Saúl Yurkievich.

Il volume, di più di milleduecento pagine, comprende il corpus principale della poesia nerudiana e vi si possono trovare i tre libri che, per motivi diversi, diedero fama mondiale al poeta, le *Venti poesie d'amore e una canzone disperata* (1923-1924), *Residenze sulla terra* (1925-1935), probabilmente il Neruda più alto, e il *Canto generale* (1938-1949), un Neruda instancabile, ripetitivo, il momento in cui l'insegnamento di Whitman si ritorce in modo cruciale contro la poesia latinoamericana, un libro in cui poesie straordinarie coesistono con altre definitivamente insalvabili.

Ma il lettore può trovare, in questo primo volume delle *Obras completas*, anche altri libri meno conosciuti, come *I versi del capitano*, le poesie d'amore di un Neruda maturo che dà inizio a una nuova relazione sentimentale con la torrenzialità che lo caratterizza, o le poesie di *L'uva e il vento*, cartoline di un uomo diventato cieco per via di opere o omissioni che viaggia in lungo e in largo per l'Unione Sovietica senza rendersi conto di nulla, assolutamente di nulla, smentendo il luogo comune sull'istinto dei poeti, che a volte hanno vocazione di mendicanti o avventurieri, ma nella maggior parte dei casi hanno vocazione di cortigiani, oppure *Tentativo dell'uomo infinito*, un Neruda giovanile pieno di trovate, o uno dei suoi libri meno noti, *L'abitante e la sua speranza*, del 1926, che Neruda definisce «romanzo» e forse lo è, libro interessantissimo, di prosa poetica con un piede nel modernismo e l'altro nell'avanguardia, libro di solitudini e manierismi, di debolezze e gesti di irritazione.

Pezoa Véliz è senza dubbio il poeta minore per eccellenza nel Parnaso cileno ed è anche uno dei più misteriosi, a cominciare dal cognome, che alcuni scrivono con la *z* e altri con la *s*. Armando Donoso, uno dei primi specialisti della sua opera, anche se qui la parola specialista è senza dubbio eccessiva, dice di lui, fin da subito, che era un poeta scadente, autore di tre sole poesie passabilmente buone. Poi gli dà del fanullone, del plagiatore più o meno consapevole, dell'arrampicatore e dell'opportunista, sebbene si dia da fare per più di due pagine a smentire la fama di bastardo o figlio naturale che pesava sul poeta, in base a certe lettere che Donoso esamina con più determinazione che obiettività.

Nel Cile del 1927, anno in cui uscirono le *Poesias y prosas completas* di Carlos Pezoa Véliz (Editorial Nascimento, a cura di Armando Donoso, che a quel tempo, c'è da supporre, era qualcuno, mentre adesso non è nessuno), diciannove anni dopo la morte del poeta, avvenuta quando questi non ne aveva ancora ventinove, essere bastardi o non esserlo non era questione da poco. E il Donoso si impegna nella sua argomentazione con un'energia che oggi pare più un attacco di nervi. Con storici di questo calibro è quasi preferibile l'oblio. Comunque, e su questo Donoso non sbaglia, ci sono fatti che non sono irrilevanti. Pezoa fu povero per tutta la vita. Ebbe una madre che più che una madre fu una maledizione gitana. La sua istruzione fu pessima. La sua poesia risente di quasi tutti i vizi del modernismo e di poche delle sue virtù. I suoi rapporti con le donne furono complicati. I suoi rapporti con la società furono impossibili: Pezoa, in fondo, come tanti scrittori, voleva solo guadagnarsi da vivere, ma per riuscirci dovette attraversare fasi contraddittorie come l'anarchia, che lo sedusse, e la burocrazia, nella quale trovò la pace dello spirito, un salario, la libertà dal bi-

sogno, un po' di tempo per scrivere. Le storie che gli sopravvivono sono di quelle che fanno piangere: un Cile in bianco e nero, come se il paese non fosse mai esistito. Ma scrisse più di tre buone poesie (forse sei o sette), una delle quali, *Tarde en el hospital*, scritta forse poco prima di morire, veramente bella. E lì resta, nel suo letto d'ospedale, il malinconico Pezoa Véliz.

«UNA CASA PARA SIEMPRE»

Quando uscì *Una casa para siempre* (Anagrama, 1988), di Enrique Vila-Matas, ci furono due critici che fecero a pezzi il romanzo. Il primo disse che era un romanzo pessimo. Il secondo disse che non si sarebbe mai dovuta scrivere una cosa del genere. I lettori, tutto sembra dimostrarlo, presero alla lettera le indicazioni dei critici e la sorte commerciale del libro fu avversa. Qualche anno dopo, però, *Una casa para siempre* venne tradotto in francese e scelto, insieme a un romanzo di Javier Marias, come uno dei libri dell'anno pubblicati in Francia.

Oggi, quando ormai è passata tanta acqua sotto i ponti di Spagna e di Francia, e la qualità di Vila-Matas è un fatto incontestabile, la sorte di *Una casa para siempre* rimane identica a se stessa, malgrado ne abbiano parlato molto bene autori come Rodrigo Fresán e Juan Villoro. Nelle librerie si trova ancora la prima edizione, che non si è esaurita; e il libro, che tratta di ventriloqui e sovversioni quotidiane, vive nel limbo orgoglioso dei libri segnati da un destino che non era il loro ma che loro, i libri, accettano a volte con un coraggio da fare invidia a certi eroi della patria.

Che cos'è *Una casa para siempre*? Una tragedia e una commedia. Un'epifania e un invito alla ghigliottina. Un libro vilamatiano allo stato puro e in stato di grazia. Il dramma di un ventriloquo che possiede una

voce personale, e questa virtù, che per alcuni scrittori è un'ansia e una ricerca costante, per il ventriloquo è una maledizione, per motivi ovvi. Lo stile è frode, diceva de Kooning, e Vila-Matas ci crede. La voce personale per un artista, sia esso scrittore, pittore o ventriloquo, è una benedizione, ma può portare o forse porta indefettibilmente al conformismo, alla piattezza, alla monotonia. Ogni opera, ci dice Vila-Matas affacciandosi dalle pagine di questo libro, deve essere un rinnovato salto nel vuoto. Con o senza spettatori, ma un salto nel vuoto.

IL SECOLO DI GRASS

Da uno scrittore come Günter Grass ci si può aspettare un capolavoro anche in punto di morte, eppure per ora tutto sembra indicare che *Il mio secolo* sarà il penultimo dei suoi grandi libri, un insieme di racconti brevi, uno per ogni anno del secolo che ci siamo lasciati indietro, nei quali il grande scrittore tedesco indaga sul destino non di rado convulso del suo paese. Dalle prime squadre di calcio alla prima guerra mondiale, dalla crisi economica degli anni Venti all'ascesa del nazismo, dai campi di concentramento fino al Miracolo Tedesco, dal dopoguerra alla caduta del Muro di Berlino, tutto trova posto in questo libro di oltre quattrocento pagine che tuttavia, malgrado la sua estensione, ci sembra così corto, forse perché il susseguirsi di orrori, il susseguirsi di disgrazie, e l'impulso umano a sopravvivere malgrado tutto ce lo fanno vedere così: il secolo è passato in un lampo.

Il Grass di questo libro, certamente, non è quello del *Tamburo di latta* né quello di *Anni di cani* né quello del *Rombo*, per citare tre delle sue grandi ed esaustive opere. Qui siamo di fronte a un Grass crepuscolare e frammentario, perché così richiede l'occasione, e apparentemente stanco, ma solo apparentemente, che

intraprende una revisione del suo secolo tedesco, che è anche il secolo europeo, con la convinzione di avere attraversato un tratto durevole di inferno e con la certezza, la vecchia e deprecata e magnifica certezza dell'Illuminismo, che l'essere umano meriti di salvarsi, sebbene spesso non si salvi. Usciamo dal Novecento marchiati a fuoco. Questo è quel che ci dice Grass. E ce lo dice con dei racconti magnifici, pieni di umorismo e di dolore, che sembrano scritti da un giovane di trent'anni, con tutta l'energia necessaria e una vita davanti.

IL RAPSODO DI BLANES

Don Josep Ponsdomènech ha ottantotto anni e a volte lo vedo prendere il sole sulla piazza davanti alla scuola Joaquim Ruyra, a mezzogiorno, quando vado a prendere mio figlio. E solo una sosta sul suo cammino, perché don Josep Ponsdomènech è alto e segaligno ed è sempre in movimento, da Plaza de Catalunya al porto, da Avinguda de Dintre alle strette vie del centro, dove di rado c'è il sole. Di mestiere fa il poeta, il rapsodo, lui dice, ed esercita il suo mestiere con naturalezza e rassegnazione. Ha sempre le tasche piene di fogli sui quali in perfetta calligrafia scrive ogni giorno i suoi versi. Alcuni li scrive perché gli va, perché la musa così gli detta, altri li scrive per alleviare dolori o per mitigare ricordi. Ma sempre con le migliori intenzioni, convinto che la sua poesia posseda virtù lenitive. Se una donna ha perso il marito, per esempio, don Josep Ponsdomènech le scrive una poesia nella quale, mentre canta le lodi del defunto, ricorda alla vedova la necessità di continuare a vivere. Anche chi muore nella più assoluta solitudine ha la sua poesia.

Il rapsodo ricorda tutti senza distinzioni. Nessuno lo paga. La sua arte è gratuita. Qualche volta don Josep

Ponsdomènech mi ha raccontato la sua vita: non gli sono mancati i piaceri, d'ogni tipo, puntualizza, e nemmeno le disgrazie, proprie dell'esistenza, sospira, e da tutto è uscito indenne e più fresco di una rosa. I suoi autori preferiti sono senza dubbio i modernisti. Rubén Darío in testa, ma l'ho sentito esprimere ammirazione anche per il giovane Salvat-Papasseit, moderno e coraggioso. Anche don Josep Ponsdomènech è coraggioso, non c'è dubbio, e un tempo fu, a suo modo, moderno, ma la virtù principale, fra le molte che lo adornano, è la più umana di tutte: l'allegria.

È bello vivere a Blanes e sapere che nei giorni di sole il nostro rapsodo, ben coperto, se ne va in giro lungo il Paseo Marítimo e per le vie del paese.

L'ANIMA VENDUTA AL DIAVOLO

Norberto Fuentes, l'autore dei *Condannati dell'Escambray*, un libro per molti versi memorabile, ha venduto l'anima al diavolo. Norberto Fuentes è cubano. Adesso vive negli Stati Uniti, ma fino a non molto tempo fa viveva e passeggiava, con quanta signorilità possiamo immaginarlo, per le strade dell'Avana. Seix BarraI ha da poco pubblicato il suo ultimo libro, *Dulces guerreros cubanos*, un volume nel quale apparentemente si narra l'amicizia dell'autore con il generale Ochoa e con i fratelli De la Guardia, ossia con coloro che il regime cubano fucilò o incarcerò nel 1989. Ochoa e i De la Guardia furono uomini della rivoluzione cubana e Norberto Fuentes descrive, con stile sincopato, alcune delle loro vicende e al tempo stesso le vicende di molti personaggi dell'apparato militare o politico del regime: da Fidel Castro agli innumerevoli burocrati dediti alla registrazione di conversazioni.

Norberto Fuentes, e questa è una delle stranezze del libro, non nasconde di essere stato un privilegiato della

rivoluzione. Si pavoneggia con un Rolex al polso per le vie dell'Avana e ci parla della curiosa abitudine, diffusa fra gli uomini di potere, di avere tutto in duplice copia: due Rolex, due case, due mogli. Parla anche delle carceri e delle guerre del regime, un regime da lui difeso con ardore guerriero finché le cose non presero una brutta piega. Un po' come se Raúl Castro andasse in esilio a Miami e scrivesse un libro per lamentarsi delle ingiustizie commesse da suo fratello in quarant'anni di dittatura. E tuttavia Norberto Fuentes è stato uno scrittore di un certo talento e tale rimane, ridotto a un'ombra di quello che è stato o avrebbe potuto essere, ma pur sempre uno scrittore. E si vede. Non chiede perdono. Tenta di giustificarsi. Assume un tono cinico e nichilista, ma non chiede perdono. La rivoluzione cubana appare nelle sue pagine esattamente per quello che è: un film di gangster girato ai tropici. E in questo film di gangster Norberto Fuentes crede di avere avuto un ruolo importante, quando in realtà è stato uno dei buffoni del padrone e nient'altro. L'esperto ufficiale di Hemingway tenta nel suo esilio americano di scrivere come Hemingway, però non 'ci riesce. Le sue pagine parlano dell'indegnità e della vergogna e la sua scrittura trasuda indegnità e vergogna. Sono ormai lontane le feste e il potere. Sono ormai lontane le passeggiate per L'Avana a bordo di una Lada sovietica con il motore truccato.

Norberto Fuentes non è più uno scrittore, è un'anima in pena.

L'ANTENATO

Tutti noi abbiamo avuto un antenato imbecille. Tutti, in un certo momento della nostra vita, ritroviamo le tracce, le orme esitanti del più rompiscatole dei nostri antenati, e guardando quel volto sfuggente ci accor-

giamo, con stupore, con incredulità, con orrore, di vedere il nostro stesso volto farci l'occhiolino e rivolgerci smorfie amichevoli dal fondo di un pozzo. Questo esercizio deprime e abbassa l'autostima, ma a volte si rivela estremamente salutare. Il mio antenato rompi-scatole si chiamava Bolano (Bolanus) ed è ricordato nel primo libro delle Satire di Orazio, satira IX, nella quale il buon Bolano abborda il poeta mentre questi passeggia sulla Via Sacra. Dice Orazio: «Di corsa, un tale mi si fa accanto, uno che conosco soltanto di nome, mi afferra la mano e: "Come stai carissimo?". "A meraviglia, almeno per ora" gli dico "e ti auguro tutto ciò che desideri". Siccome non mi mollava, lo prendo d'anticipo: "Ti serve forse qualcosa?". E lui: "Dovresti conoscermi," mi dice "sono uomo di lettere"». ¹⁴

Il seguito è una penosa passeggiata di Orazio che non riesce a togliersi di torno quel Bolano, il quale non la smette di dargli consigli e di parlargli della propria opera e perfino del suo talento per il canto. Quando Orazio gli chiede se abbia una madre o dei parenti che pensino a lui, Bolano risponde che li ha sepolti tutti ed è solo al mondo. Beati loro, pensa Orazio. E dice: «E ora non rimango che io. Finiscimi: infatti mi pende sul capo un triste destino, che, quand'ero ragazzo, mi predisse una vecchia Sabina»... Ma la passeggiata continua. Bolano ammette allora che deve recarsi a un processo, per il quale ha già dato malleveria, e chiede a Orazio di assisterlo. Orazio, naturalmente, rifiuta. Poi compare una terza persona e Orazio tenta vanamente di andarsene. Va detto, a discolpa del povero Bolano, che questo nuovo personaggio, Aristio Fusco, un dandy dell'epoca, non inferiore a lui quanto a stupidità, non è precisamente amico suo, ma di Orazio. Alla fine è Aristio Fusco ad accompagnare Bolano al suo appuntamento con la giustizia.

Non c'è morale in questa storia. Tutti abbiamo avuto un antenato imbecille. È un'ombra, ma è anche nostro fratello, e sopravvive in fondo a noi stessi sotto nomi di-

versi che esprimono il nostro grado di implicazione nel delitto: paura, goffaggine, indifferenza, cecità, crudeltà.

IL ROMANZO COME PUZZLE

Per Antoine Bello, autore francese nato a Boston nel 1970, ogni romanzo è, fra le altre cose, un puzzle. Ho appena letto il suo primo libro, *Elogio del pezzo mancante*, pubblicato da Anagramma, che infatti è un puzzle, vale a dire: un romanzo poliziesco, con un serial killer, degli appassionati di puzzle, perfino delle gare di velocità nella composizione di puzzle, strutturato come un puzzle che il lettore deve comporre o assemblare per riuscire a scoprire l'assassino, ma anche e soprattutto per il suo piacere, il che è lo scopo principale di ogni romanzo, un piacere che non è condizionato da null'altro che non sia il piacere. Un piacere o un godimento, però, che non esclude l'orrore o il più stretto rigore o la responsabilità dello scrittore nei confronti della storia narrata (che del resto è quasi sempre la sua storia personale).

Discepolo dotato di Georges Perec, Antoine Bello concepisce il suo romanzo come una macchina, strutturandolo in tre parti. Nella prima, che si intitola «L'enigma», sono esposti, in forma di riassunto, non solo i delitti ma anche i principali aspetti del mondo del puzzle e della sua espressione più competitiva e popolare, il Circolo di Puzzle veloce. La terza parte è intitolata «La soluzione». Qui, ovviamente, ci viene rivelato il nome dell'assassino e il perché delle sue abominevoli azioni. In mezzo c'è la seconda parte, composta di 48 capitoli, ciascuno dei quali equivale a un pezzo di un puzzle in 48 pezzi, con la difficoltà supplementare che il quarantottesimo, ovvero sia l'ultimo, è in bianco. Su questo «pezzo mancante» è imperniato il romanzo, e sul filo di questo pezzo mancante ci viene raccontata

la curiosa storia dei Bantamole, tribù dell'Africa centrale la cui vita è strettamente legata al puzzle, come costruzione ma anche come decostruzione, ovvero come congegno che interpreta e governa il destino; e insieme la storia di un artigiano che fabbrica puzzle di genere poliziesco, molti dei quali con un pezzo mancante, la cui assenza contiene delle presenze o la chiave per interpretare e decifrare un enigma.

La narrazione di Antoine Bello, per di più, si svolge diversificando punti di vista e generi letterari: epistolare, poliziesco, satirico, d'avventure, etnografico, populista, simbolico, naturalista, oltre a capitoli in cui l'esposizione si fonda sulla matematica, la logica o la religione. Ci troviamo, in una parola, di fronte a un grande romanzo e, soprattutto, a un grande narratore appena trentenne la cui produzione futura ci riserverà senza dubbio grandi sorprese.

UN RACCONTO PERFETTO

Tempo fa, durante un pranzo, Nicanor Parra ricordò i racconti di Saki, uno in particolare, *The Open Window*, raccolto nel libro *Beasts and Super-Beasts*. Il grande Saki si chiamava in realtà Hector Hugh Munro ed era nato in Birmania, allora colonia britannica, nel 1870. I suoi racconti appartengono per lo più al genere, tanto coltivato dagli inglesi, dell'orrore e del soprannaturale, con forti dosi di humour nero. Allo scoppio della prima guerra mondiale Saki si arruolò come volontario, fatica che senza dubbio si sarebbe potuto risparmiare alla sua età (aveva più di quarant'anni), e morì combattendo a Beaumont-Hamel nel 1916.

Durante quella lunghissima conversazione, che durò fino all'imbrunire, ripensai a uno scrittore della stessa generazione di Munro, anche se stilisticamente molto diverso: il grande Max Beerbohm, nato a Londra nel

1872 e morto a Rapallo nel 1956, che non solo scrisse racconti, ma anche romanzi, articoli, saggi, senza per questo smettere di coltivare una delle sue prime passioni: il disegno e la caricatura. Max Beerbohm è, probabilmente, il paradigma dello scrittore minore e dell'uomo felice. Vale a dire: Max Beerbohm fu un uomo istruito e buono.

Quando finalmente lasciammo Nicanor Parra e El Kaleuche e ritornammo a Santiago, riflettei su quello che a mio giudizio è il migliore dei racconti di Beerbohm, Enoch Soames, inserito da Silvina Ocampo, Borges e Bioy nella loro magnifica e spesso evanescente Antologia della letteratura fantastica. Mesi dopo l'ho riletto. Il racconto parla di un poeta mediocre e pedante che Beerbohm conosce in gioventù. Il poeta, autore di due soli libri, uno peggiore dell'altro, diventa amico dell'esordiente Beerbohm, che a sua volta diventa involontario testimone delle sue disgrazie. Il racconto si trasforma così non solo in un documento sulla vita dei tanti poveri diavoli che in un momento di follia scelgono la letteratura, ma anche in documento sulla Londra di fine Ottocento. Ovviamente, fino a questo punto, è un racconto comico, che oscilla fra il naturalismo e la cronaca giornalistica (Beerbohm vi appare con il suo vero nome, e anche Aubrey Beardsley), fra la satira e il bozzetto. Ma di colpo tutto, assolutamente tutto, cambia. Viene il momento fatale in cui Enoch Soames crolla e intravede la propria mediocrità. L'abbattimento, la svogliatezza si impossessano di lui. Un pomeriggio Beerbohm lo incontra in un ristorante. Parlano, Beerbohm cerca di tirarlo su di morale. Gli fa notare che le sue condizioni economiche non sono malvage, che potrebbe vivere di rendita per il resto dei suoi giorni, che forse avrebbe solo bisogno di una vacanza. Il cattivo poeta gli confessa che ormai vuole soltanto suicidarsi e darebbe tutto per sapere se il suo nome perdurerà. Allora un signore seduto al tavolo vicino, un tipo con un'aria da ruffiano o da delinquente, chiede

il permesso di sedersi con loro. Si presenta come il Diavolo e sostiene che se Soames gli vende l'anima lui lo farà viaggiare nel tempo, diciamo di cent'anni, fino al 1997, fino alla sala di lettura del British Museum dove Soames è solito lavorare, così che possa verificare lui stesso, *in loco*, se il suo nome abbia avuto la meglio sul tempo. Soames, malgrado le preghiere di Beerbohm, accetta. Prima di partire si impegna a rivedere l'amico in quello stesso ristorante. Le ore successive sono narrate come un sogno, come un incubo, come se fosse Borges a scrivere il racconto. Quando finalmente i due si rivedono, Soames è pallido come un morto. In effetti, ha viaggiato nel tempo. Non ha trovato il suo nome in nessuna enciclopedia, in nessuna storia della letteratura inglese. Ma si è imbattuto nel racconto di Beerbohm intitolato Enoch Soames che, oltretutto, lo mette in ridicolo. Poi arriva il Diavolo e lo porta con sé all'inferno, malgrado i tentativi compiuti da Beerbohm per impedirglielo.

Nelle righe finali c'è un'ultima sorpresa, riguardante le persone che Soames dice di aver visto nel futuro. E c'è ancora un'altra sorpresa, molto più leggera, relativa ai paradossi. Ma queste due sorprese finali le lascio al lettore che comprenderà *Antologia della letteratura fantastica* o che andrà alla disperata ricerca di questo libro nelle biblioteche. Personalmente, se dovessi scegliere i quindici migliori racconti che ho letto in tutta la mia vita, Enoch Soames sarebbe fra quelli, e non all'ultimo posto.

ALPHONSE DAUDET

Il tempo cambia a una velocità vertiginosa. Quando ero un adolescente e vivevo nel Sud del Cile, scoprii Daudet, Alfonso Daudet, come allora si diceva, ispanizzandone il nome per renderlo più familiare, anche se

non mi è mai giunta notizia che Charles Baudelaire o Paul Verlaine siano mai stati chiamati Carlos Baudelaire o Pablo Verlaine.

Leggere Daudet era allora (ed è ancora oggi) un piacere e un lusso di cui solo un adolescente sperduto alla fine del mondo poteva godere appieno, con l'allegria dell'impunità dopo un furto perfetto e la sensazione di libertà delle prime sigarette fumate in aperta campagna, sotto un albero, mentre viene buio e piove. Da allora i suoi libri mi hanno sempre accompagnato, soprattutto *Tartarino di Tarascona*, un trattato sul gusto di vivere, che a volte può essere ridicolo, ma sotto il ridicolo non è così strano scoprire, nascosta, la verità, una verità relativa e coraggiosa e con forti dosi di epicureismo; e anche *Lettere dal mio mulino*, una raccolta di medaglioni e prose miscellanee cui deve molto l'opera giovanile di Arreola; o *Souvenirs d'un homme de lettres*, libro malinconico in cui Daudet, così ben ritratto da Jules Renard nel suo *Diario*, non discetta dell'umano e del divino ma scivola, come un sonnambulo, dall'umano al divino, dalla lucidità cartesiana al puro canto, dall'utile all'inutile, e perfino dall'inutile all'inutile, piroetta quest'ultima riservata solo agli scrittori veri; o *Il nababbo*, fedele rappresentazione della figura di un politico; o *L'arlesiana*, che Bizet mise in musica; senza dimenticare i romanzi in cui continua la storia dell'indimenticabile *Tartarino: Tartarino sulle Alpi* e *Tarascona a mare*.

Daudet fu amico di Victor Hugo, e lo ammirava, e tuttavia non permise che la forza titanica di questi influisse negativamente sulla sua opera, molto più leggera, più lieve, vicina in alcuni momenti alla scuola naturalistica di Zola e di Maupassant. Si considerò sempre, malgrado il prestigio e il successo raggiunti, uno scrittore minore e cordiale. Non si diede mai troppe arie. Fu generoso e a detta dei contemporanei non conosceva l'invidia, così diffusa nel mondo canagliesco (che si finge cavalleresco) delle lettere. Amava i

suoi figli. Uno di questi, Léon Daudet, nato nel 1867, quando lui aveva ventisette anni, divenne scrittore e la sua opera si annovera fra le peggiori della letteratura francese, anche se a suo padre sarebbe spiaciuto di più apprendere che nel 1907 il rampollo traditore avrebbe fondato, insieme a Maurras, l'Action Française, movimento di estrema destra e germe del futuro fascismo francese. Ma Alfonso Daudet questo non riuscì a vederlo. Morì nel 1897, dopo aver sofferto per molti anni di una malattia nervosa. Oggi, nel Sud del Cile, nessuno legge più Daudet. Nemmeno gli scrittori che vengono dal Sud del Cile, ai quali il nome di Daudet può far pensare vagamente a un cantante o a un compositore di ballate.

JONATHAN SWIFT

Perché un autore diventa un classico? Certo non perché scrive bene; se così fosse il mondo della letteratura sarebbe sovrappopolato di classici.

Classico, nell'accezione più ampia del termine, è lo scrittore o il testo che non solo consente molteplici letture, ma si addentra in territori fino ad allora sconosciuti, e in qualche modo arricchisce (vale a dire, illumina) l'albero della letteratura e spiana il cammino a coloro che verranno dopo. Classico è il libro che sa reinterpretare e riordinare il canone. Normalmente la sua lettura non è considerata urgente dagli sciocchi. E poi ci sono altri classici la cui principale virtù, la cui eleganza e validità è simboleggiata dalla bomba a orologeria, una bomba che non solo percorre pericolosamente il suo tempo ma si proietta verso il futuro. A questa categoria, che non è in contrasto con la prima, appartiene Jonathan Swift, del quale la casa editrice Peninsula pubblica ora una scelta di frammenti con il titolo *Ideas para sobrevivir a la conjura de*

los necios, estratti dalla ricchissima e variopinta opera swiftiana.

Possiamo leggersi gioielli di questo tenore: «Quando un vero genio fa la sua comparsa nel mondo, lo potete riconoscere grazie a questo infallibile segno: che tutti gli asini si uniscono per cospirare contro di lui» (*da Pensieri su vari argomenti*), o «Gli uomini non sono mai così seri, penserosi e attenti come quando siedono al gabinetto» (*da I viaggi di Gulliver*), o «Silenio, padre putativo di Bacco, è sempre a cavallo di un asino e ha le corna sulla testa. La morale è che gli ubriaconi sono guidati dagli sciocchi e hanno grandi probabilità di essere cornuti» (*Pensieri su vari argomenti*), o «Tutti gli uomini desiderano vivere a lungo, ma nessuno vuole diventare vecchio» (*da Pensieri su vari argomenti*), oppure «Ho raccolto materiale per un trattato che provi la falsità di quella definizione, *animal rationale*, e dimostri che dovrebbe essere solo *rationis capax*. Su queste grandi fondamenta di misantropia ... è costruito tutto l'edificio dei miei *Viaggi*». ¹⁵

Se i nostri genitori e le nostre nonne avessero davvero letto Swift non ci avrebbero portati al cinema a vedere quel film a cartoni animati che uscì, se la memoria non mi inganna, negli anni Sessanta. In realtà, se le autorità della repubblica o quei sant'uomini chiamati professori avessero davvero letto Swift, avrebbero cercato di proibire la visione di quel film in Cile. Perché una delle caratteristiche del grande irlandese è che, per quanto lo si proponga in versione edulcorata, la bomba è sempre lì e può esplodere in qualsiasi momento.

Certo, portare sugli schermi *La favola della botte* sembra una missione impossibile. E trasporre *Una modesta proposta per evitare che i bambini degli irlandesi poveri siano di peso ai loro genitori e al paese e per renderli utili al pubblico* potrebbe suscitare accese proteste da parte di qualche Società per la Protezione dei Minori, senza considerare che ai tempi nostri, come a quelli di Swift, non è

insolito che i bambini vengano serviti come aperitivo per cannibali.

«Non mi sono mai aspettato sincerità da nessuno, e che qualcuno ne manchi non mi preoccupa più del colore dei suoi capelli» dice uno Swift stanco degli imbecilli. E anche: «Ho sempre odiato tutte le nazioni, le fedi e le comunità, e tutto il mio amore è per gli individui». E: «Il fine principale che mi prefiggo in ogni mia fatica è di irritare il mondo piuttosto che divertirlo».

È pericoloso questo Swift. Prende a schiaffi i lettori e non li lascia dormire. Eppure, se non vogliamo essere schiavi, se non vogliamo che i nostri figli lo siano, dobbiamo leggerlo e rileggerlo. È compito urgente.

ERNESTO CARDENAL

A vent'anni, nel 1973, tutti noi che volevamo diventare poeti leggemmo Ernesto Cardenal, autore di *Epigrammi*, *Oración por Marilyn Monroe*, *Salmos*, *Homenaje a los indios americanos*, quest'ultimo per certi aspetti molto superiore al *Canto generale* di Neruda, e nuovo tentativo, probabilmente fallito, di rilettura whitmaniana. Esce ora un libro di memorie dal titolo lapidario, *Vida perdida* (Seix Barral), e leggendolo non possiamo non ricordare quei tempi, tempi in cui la lettura di Cardenal, sacerdote cattolico, ci affascinava, noi, che eravamo lascivi e peccatori e non andavamo mai a messa, fra le altre cose per l'insopportabile barbosità dei preti e soprattutto perché non credevamo in Dio. E non avevamo intenzione di emendarci, anzi, ogni giorno che passava eravamo più peccatori, e in questo nostro impegno ci aiutava, per non dire ci incoraggiava, la poesia di Ernesto Cardenal. Esce ora questo libro, irregolare come quasi tutti i libri di memorie, pieno di ornamenti inutili come quasi tutti i libri di memorie (e come la vita), e la voce di Ernesto Cardenal suona esat-

tamente come nelle sue memorabili poesie, ma tutto è cambiato, e quel che prima era speranza, invito ad andare verso l'ignoto (o così a noi pareva), adesso è silenzio e immobilità, un silenzio e un'immobilità che nascono da una provincia sperduta dove il poeta Cardenal ancora vive e si muove, pur avendo perso tante battaglie, e racconta con prosa pacata le vicende della sua famiglia, perché è questo quel che c'è in *Vida perdida*, il destino di una famiglia e il destino di un uomo che è uno dei più grandi poeti dell'America latina, e i ritratti di alcuni amici che rimangono vivi al di là della morte, come quello del grande scrittore nordamericano Thomas Merton, anche lui sacerdote, e da tutto questo risulta una vita più guadagnata che perduta, e l'immagine ultima di Cardenal che vive nel limbo, che non è un brutto modo di vivere, già molto vicino al cielo.

UN ROMANZO DI TURGENEV

Quando avevo diciotto anni lessi un libro di Ivan Turgenev la cui storia mi perseguitò per i diciotto anni successivi. Con questo non voglio dire che pensassi ogni giorno a quel romanzo e al destino tragicomico del suo protagonista, ma che ogni tanto ciò che quel romanzo raccontava sembrava perseguitarmi come un serial killer o come una domanda. Non ricordo nemmeno come si intitolasse. Fra i libri di Turgenev della mia biblioteca non c'è. Credo, ma non ne sono sicuro, che fosse *Rudin*. Senza alcun dubbio è uno dei romanzi più tristi che abbia letto in vita mia.

La trama è la seguente: un giovane arriva in una casa di campagna, di proprietà di uno degli uomini più ricchi della regione. Non ricordo come ci sia finito. Forse è stato assunto come precettore dei figli del latifondista. Naturalmente il giovane viene da Mosca

o San Pietroburgo. Ha letto molto, e non solo è al corrente delle ultime mode della città, ma è anche di idee avanzate. In una parola: è un intellettuale e per di più è bello come il giovane Werther e di lezione in lezione inocula nei ragazzi il virus dell'avventura e della rivoluzione, un po' come nei primi capitoli del *Secolo dei lumi* di Carpentier, solo che nel libro del cubano i ragazzi sono soli, in un certo senso orfani e gli orfani, si sa, sono a un passo dall'avventura e dalle cose più impensate, mentre nel romanzo del precursore Turgenev i ragazzi non sono orfani, e per di più la rivoluzione è a migliaia di verste di distanza. Naturalmente, di questa lontananza ai giovani russi non importa proprio niente, e ancora meno importa alla maggiore dei due fratelli, ragazza bellissima e sveglia che comincia a sognare una vita da bohème a Parigi, in compagnia, ovviamente, del suo precettore. All'inizio, il giovane intellettuale moscovita (mettiamo che sia moscovita) si sente lusingato dall'amore che gli dimostra la sua allieva, ma poi, considerate le prospettive di futuro che gli si dischiudono, comincia a dubitare. Dubita che l'amore della sua allieva possa sopravvivere alle ristrettezze quotidiane di una vita di espedienti, anche se quella vita dovesse svolgersi a Parigi e a Venezia o fra Parigi e Ginevra. E poi dubita di sé, perché una cosa è predicare il cambiamento, tanto politico quanto dei costumi, e un'altra metterlo in pratica. Poi valuta la possibile reazione del padre della ragazza, che lo apprezza come precettore e come intellettuale e che non esiterà, quando verrà il momento, a muovere le sue influenti amicizie di Mosca (o San Pietroburgo) per trovargli un lavoro migliore e dargli la possibilità di costruirsi un futuro solido e forse addirittura brillante, ma non sarà mai disposto a tollerare che sua figlia lo sposi. Infine pensa a se stesso, a quello che sperava di ottenere prima di arrivare in quella casa (l'aiuto del ricco proprietario, eccetera), e a quello

che otterrebbe se, dando ascolto al proprio cuore, fuggisse con l'ereditera diseredata.

A grandi linee, qui sta tutto il romanzo, simile per certi aspetti a *Il rosso e il nero*, di Stendhal, sebbene certamente inferiore. Com'era da prevedersi, il giovane e bell'intellettuale sceglie la sicurezza (la propria sicurezza) e respinge con elegante eloquenza la sua giovane innamorata, che, a quanto vagamente ricordo, non tarda a sposare il suo fidanzato di prima, un perfetto idiota, dimostrando così che o non era poi così intelligente oppure era una masochista inveterata. Ma a questo punto, quando tutto è irrimediabilmente consumato e il lettore aspetta la parola fine, viene il meglio del romanzo. Improvvisamente il giovane intellettuale si rende conto di essere innamorato dell'ereditera. E altrettanto improvvisamente capisce che il suo comportamento è stato vile e infame. Credo, anche se non ne sono sicuro, che scriva una lettera alla ragazza e poi tenti il suicidio nei vasti giardini che circondano la casa. Non ci riesce, e in una sola notte scopre il proprio amore e la propria vigliaccheria. L'indomani, senza lettere di raccomandazioni, se ne va. A Mosca, restituito al mondo, scompare. Di lui non si sa più nulla. Passano trent'anni. L'ultimo capitolo o gli ultimi paragrafi del romanzo mostrano al lettore, con profonda simpatia, una barricata a Parigi, difesa dai poveri, dai diseredati, ma anche da avventurieri e bohémien venuti dai più remoti angoli d'Europa. L'esercito carica. Un vecchio con i capelli bianchi, nel quale si indovinano le tracce di una perduta prestanza, sprona i difensori dal sommo della barricata. Una pallottola lo abbatte. Degli sconosciuti o forse degli amici lo portano nella sua povera stanza di straniero. Il vecchio agonizza parlando in russo e Turgenev ci fa intendere che non solo ha trovato il coraggio ma anche il ponte in fiamme che unisce parole e gesti. Fino all'ultima frase sperai, quando avevo diciott'anni, che comparisse a un tratto la sua innamorata di un tempo

per stargli accanto nel momento della morte. Ma l'innamorata non ritorna più.

HORACIO CASTELLANOS MOYA

La prima persona che mi parlò di Castellanos Moya fu Rodrigo Rey Rosa, una volta che mangiammo una paella a Blanes con Ignacio Echevarría. La seconda persona che mi parlò di lui fu Juan Villoro. Da allora è passato del tempo. Naturalmente, sono andato, senza molta speranza, alla ricerca dei suoi libri in due librerie di Barcellona e, come immaginavo, non li ho trovati. Poco dopo ho ricevuto una lettera dello stesso Castellanos Moya e da allora intratteniamo una corrispondenza irregolare e malinconica, tinta da parte mia di ammirazione per la sua opera, che a poco a poco si è andata aggiungendo alla mia biblioteca.

Finora ho letto quattro dei suoi libri. Il primo è stato *El asco*, forse il migliore di tutti, il più crepuscolare, una lunga requisitoria contro El Salvador, a causa del quale Castellanos Moya ha ricevuto minacce di morte che l'hanno costretto, ancora una volta, all'esilio. *El asco*, naturalmente, non è solo un regolamento di conti o l'espressione del profondo sconforto di uno scrittore per un quadro morale e politico, ma è anche un esercizio di stile, la parodia di certe opere di Bernhard e un romanzo da morir dal ridere. Purtroppo, nel Salvador pochissimi hanno letto Bernhard, e meno ancora hanno mantenuto vivo il senso dell'umorismo. Con la patria non si scherza. Questo è il motto, non solo nel Salvador, anche in Cile e a Cuba, in Perù e in Messico, e perfino in Austria e in più di un paese o regione d'Europa. Se Castellanos Moya fosse bosniaco o kosovaro e avesse scritto e pubblicato questo libro nel suo paese, probabilmente non gli avrebbero lasciato neppure il tempo di prendere l'aereo. Qui sta una del-

le molte virtù di questo libro: riesce insopportabile ai nazionalisti. Il suo umorismo corrosivo, da film di Buster Keaton, ne fa una bomba a orologeria e minaccia la stabilità ormonale degli imbecilli, che leggendolo provano l'irrefrenabile desiderio di impiccarne l'autore sulla pubblica piazza. Io, devo dire, non concepisco onore più grande per uno scrittore vero.

Il secondo libro che ho letto è stato il romanzo *La diabla en el espejo*, un romanzo giallo, giallissimo e nerissimo, la cui storia è narrata da una superricca, una snob, una signora con la puzza sotto il naso di San Salvador, dopo la fine della guerra civile, quando il paese è entrato in pieno nel capitalismo selvaggio. La vittima è un'amica della narratrice, moglie di un imprenditore. La voce narrante, una voce infarcita di frasi fatte, una voce assolutamente riuscita, che ci porta da una stanza semibuia a un'altra un po' più buia e così via gradatamente fino a una stanza immersa nell'oscurità più assoluta, non è il solo dei suoi pregi. Questo libro, credo, è il primo che Castellanos Moya ha pubblicato in Spagna, presso la piccola casa editrice Linteo.

Il terzo che ho letto, anche questo pubblicato in Spagna, da Casiopea, un'altra piccola casa editrice, è una riedizione di *El asco* preceduta da due racconti lunghi: *Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo*, un testo che merita senz'altro un posto in qualunque antologia del racconto latinoamericano contemporaneo, e *Con la congoja de la pasada tormenta*. Entrambi i racconti indagano nell'immondezzaio della storia, e procedono per ipotesi come i romanzi polizieschi, ma si sviluppano a cascata (fin dal primo momento) verso un orrore vagamente familiare, che tutti conosciamo o del quale tutti abbiamo sentito parlare.

L'ultimo libro di Castellanos Moya che mi è capitato fra le mani è *L'uomo arma*, pubblicato in Messico da Tusquets, che riprende in un certo senso temi già trattati in *La Diabla en el espejo*, e alcuni personaggi che in quel romanzo erano marginali o appena abbozzati, come

Robocop, ex soldato di un battaglione d'assalto che con la fine della guerra rimane senza lavoro e decide (o forse sono gli altri a deciderlo per lui) di diventare un sicario. Una delle sue vittime è la signora Trebanino, amica intima della narratrice di *La Diabla en el espejo*, la cui uccisione compare, appena accennata, anche nelle pagine di *El asco*, così che l'assassinio di quella povera casalinga altoborghese costituisce uno dei vertici della narrativa di Castellanos Moya. Gli altri sono l'orrore, la corruzione e una quotidianità che trema in ciascuna delle sue pagine e fa tremare i suoi lettori.

Horacio Castellanos Moya è nato nel 1957. È un malinconico e scrive come se visse in fondo a uno dei tanti vulcani del suo paese. Questa frase sa di realismo magico. Eppure non c'è nulla di magico nei suoi libri, tranne forse la sua volontà di stile. È un sopravvissuto, ma non scrive come un sopravvissuto.

BORGES E PARACELSO

Come tutti gli uomini, come tutte le cose vive della terra, Borges è inesauribile. In uno dei suoi libri meno noti, *La memoria di Shakespeare* (1983), una breve raccolta di quattro racconti, tre dei quali precedentemente apparsi in altre pubblicazioni, più uno nuovo, che dà il titolo al volume, il lettore può trovare e leggere o rileggere *La rosa di Paracelso*, un testo molto semplice, dall'esecuzione diafana, nel quale Paracelso riceve la visita di un uomo che vuole diventare suo discepolo. Questo è tutto. Il racconto, inutile dirlo, è narrato con un certo languore che si addice all'ora. La visita dello sconosciuto avviene al primo calar della sera e Paracelso è stanco e nel camino arde un fuoco scarso. Poi scende il buio e Paracelso, che si era assopito, sente bussare alla porta. Entra uno sconosciuto che vuole diventare suo discepolo.

Le prime righe del racconto sono queste: «Nel suo laboratorio, che occupava le due stanze del seminterato, Paracelso chiese al suo Dio, al suo Dio indefinito, a qualunque Dio, di inviargli un discepolo ». ¹⁶ E il discepolo, a sera inoltrata, finalmente arriva, e consegna a Paracelso una borsa di monete d'oro e una rosa. In un primo momento Paracelso pensa che il discepolo voglia diventare alchimista, ma questi non tarda a dissipare il malinteso: «L'oro non mi interessa» dice. Che cosa gli interessa, allora? Il cammino che conduce alla Pietra. A questo Paracelso risponde: «Il cammino è la Pietra. Il punto di partenza è la Pietra. Se non capisci queste parole, non hai ancora iniziato a capire. Ogni passo che farai è la meta».

Lo sconosciuto si dice pronto ad affrontare qualunque fatica accanto a Paracelso, ma prima di fare il passo definitivo ha bisogno di una prova. Paracelso, innervosito, non gli domanda quale prova desideri ma quando vuole averla. Lo sconosciuto gli risponde: subito. «Avevano iniziato a parlare in latino; adesso erano passati al tedesco» scrive Borges. «Corre voce» dice lo sconosciuto «che puoi bruciare una rosa e farla risorgere dalle ceneri grazie alla tua arte. Lasciami essere testimone di questo prodigio. Non ti chiedo altro, poi ti darò tutta la mia vita».

Da quel momento in poi il dialogo assume i colori del dialogo filosofico. Paracelso gli domanda se lo creda capace di distruggere una rosa. Chiunque ne è capace, dice l'aspirante discepolo. Paracelso sostiene che nulla di ciò che esiste può essere distrutto. Tutto è mortale, risponde lo sconosciuto. «Se tu gettassi questa rosa nelle braci,» dice Paracelso «crederesti che si sia consumata e che la cenere è vera. Ma io ti dico che la rosa è eterna e che solo la sua apparenza può mutare. Mi basterebbe una parola per fartela rivedere». Lo sconosciuto è sorpreso di questa risposta. Insiste affinché Paracelso bruci la rosa e la faccia risorgere dalle ceneri, con l'alambicco o mediante il Verbo, non importa.

Paracelso è restio: parla delle apparenze che inducono, presto o tardi, all'inganno, parla della fede e della credulità, parla della ricerca. Lo sconosciuto prende la rosa e la getta nel fuoco. Questa si riduce in cenere. Lo sconosciuto, dice Borges, «per un istante infinito aspettò le parole e il miracolo». Ma Paracelso non fa nulla, rimane immobile, triste, e gli ricorda che secondo i medici e gli speciali di Basilea lui è un impostore. Lo sconosciuto crede di capire e cerca di non umiliarlo oltre. Non gli chiede più nulla, raccoglie le sue monete d'oro e fa per andarsene educatamente. Malgrado l'amore e l'ammirazione che prova per Paracelso, vilipeso da tutti, comprende che dietro la maschera non c'è nulla. E si domanda chi sia lui per giudicare e mettere a nudo Paracelso. Poco dopo si salutano. Paracelso lo accompagna alla porta dicendogli che sarà sempre il benvenuto nella sua casa. Lo sconosciuto promette di tornare. Entrambi sanno che non si rivedranno mai più. Rimasto solo, prima di spegnere la lampada, Paracelso raccoglie la cenere e dice una sola parola a bassa voce. E nelle sue mani la rosa risorse.

L'ULTIMO ROMANZO DI JAVIER CERCAS

Si chiama *Soldati di Salamina* e l'autore è un certo Javier Cercas che evidentemente non è il Javier Cercas che conosco io e col quale mi intrattengo in lunghe conversazioni sui temi più astrusi del mondo. Quello che conosco io è sposato, ha un figlio, e suo padre è ancora vivo. Invece, l'autore di *Soldati di Salamina* si presenta, fin dalle prime righe del romanzo, in questo modo: «Tre cose mi erano successe in quel periodo: la prima, che mio padre era morto; la seconda, che mia moglie mi aveva lasciato; la terza, che io avevo lasciato il mestiere di scrittore». Tutte e tre queste affermazioni sono false, o per meglio dire, in questo crocevia di pos-

sibilità che per nostro comodo chiamiamo realtà sono false, ma probabilmente in un'altra disposizione della realtà, o dell'incubo, sono vere. Questo Cercas ipotetico lavora a un'inchiesta sullo scrittore Sánchez Mazas, personaggio perfettamente reale che fu tra i fondatori del fascismo spagnolo.

Tutto quel che viene detto di Sánchez Mazas nel romanzo si attiene rigidamente (sebbene quando si tratta di Cercas nulla sia rigido) alla realtà storica: la gioventù di Sánchez Mazas, i suoi libri, gli amici, l'attività politica, le disgrazie. Poi viene la guerra civile e lo scrittore fascista viene arrestato in zona repubblicana. Il detonatore del romanzo si presenta alla fine della guerra e può apparire come un aneddoto singolare (o forse no), che però a quei tempi era pratica usuale e feroce: Sánchez Mazas, con un gruppo di prigionieri nazionalisti, viene portato in una piccola località catalana e fucilato. Muoiono tutti, tranne Sánchez Mazas, che scappa ed è inseguito senza grande entusiasmo. A un certo punto, uno dei soldati che gli danno la caccia lo trova, nascosto fra i cespugli. Il capo della pattuglia gli chiede se abbia trovato qualcosa. Il soldato repubblicano osserva Sánchez Mazas, lo guarda negli occhi, e dice che lì non c'è nessuno. Poi si volta e se ne va.

La seconda parte del romanzo racconta la storia di Sánchez Mazas (che per i miei gusti non ha combinato niente di buono tranne generare Sánchez Ferlosio, uno dei migliori prosatori spagnoli del Novecento) e dell'interminabile disincanto intellettuale, che non si tradusse mai in disincanto esistenziale, di molti dei falangisti spagnoli.

La terza parte è incentrata sull'ignoto soldato repubblicano che salvò la vita a Sánchez Mazas, e qui compare un personaggio nuovo, un certo Bolaño, che è uno scrittore cileno e abita a Blanes, ma che non sono io, proprio come il Cercas narratore non è Cercas, sebbene entrambi siano plausibili e perfino probabili. Attraverso questo Bolaño il lettore viene a conoscenza della

storia di Miralles, che passò in veste di soldato in ritirata nei luoghi dove furono assassinati i falangisti e dove fu data la caccia a Sánchez Mazas, e poi varcò la frontiera con la Francia e rimase per un pezzo in un campo di concentramento nei dintorni di Argelès, e si arruolò, per uscire dal campo, nella Legione Straniera, e nel 1940, dopo la disfatta della Francia, seguì il generale Ledere nella sua prodigiosa marcia dal Maghreb fino al Ciad, e prese parte a varie battaglie contro gli italiani e l'Afrika Korps e poi, inquadrato nella 2^a Divisione blindata francese, prese parte alla battaglia di Normandia ed entrò a Parigi e infine combatté nella zona di Strasburgo finché una mina, già in territorio tedesco, non lo allontanò definitivamente dalla guerra. La ricerca di questo Miralles, frequentato da Bolaño per tre estati consecutive in un campeggio vicino a Barcellona, diventa la chiave di volta del romanzo. Naturalmente Cercas non sa (come non lo sa il suo amico) se Miralles sia ancora vivo oppure no. Sa solo che abitava a Digione, che aveva assunto la nazionalità francese e ormai doveva avere più di ottant'anni o essere morto. La terza parte del romanzo è la ricerca di Miralles, al quale Cercas vuole fare una sola domanda, ammesso che sia lui il soldato che non volle uccidere Sánchez Mazas: perché?

Con questo romanzo, salutato con entusiasmo dalla critica e la cui traduzione in francese e in italiano è stata decisa prima ancora che il libro uscisse nelle librerie spagnole, Javier Cercas si colloca nel ridotto gruppo di testa della narrativa spagnola. Il suo romanzo gioca con l'ibridazione, con il «racconto reale» (definizione coniata dallo stesso Cercas), con il romanzo storico, con la narrativa iperobiettiva, senza esitare a tradire ogni volta che gli conviene questi stessi presupposti di genere per scivolare senza imbarazzo verso la poesia, verso l'epica, verso quel che gli pare, ma sempre in avanti.

Braque aveva settant'anni nel 1952, quando uscì *Il giorno e la notte*, libro che non supera le cento pagine ora pubblicato in spagnolo dalla casa editrice El Acanalado. Il minimo che se ne possa dire è che si tratta di un libro prezioso, nel senso letterale del termine, fatto di annotazioni, pensieri, aforismi che il pittore va sgranando dal 1917 fino al 1952 e che ovviamente non costituiscono la principale delle sue occupazioni, anzi, ed è proprio questo a rendercele così interessanti, e a conferire al libro l'alone di occupazione segreta, non esclusiva e tuttavia esigentissima.

Braque, insieme a Juan Gris e Picasso, formò la santissima trinità del cubismo, nella quale il ruolo di Dio Padre era appannaggio assoluto di Picasso, e il ruolo di Figlio, un figlio ancora oggi un po' incompreso, era affidato al sorprendente Juan Gris, che in un'altra opera teatrale avrebbe potuto interpretare senza problemi un ciclope, mentre il destino riservava a Braque, il solo francese del trio, il ruolo di Spirito Santo che, come si sa, è il più difficile di tutti e quello che strappa al pubblico meno applausi. *Il giorno e la notte* sembra darne testimonianza, con appunti di questo tenore: «In arte vale un solo argomento, quello che non si può spiegare». «L'artista non è un incompreso, è uno sconosciuto. Lo si sfrutta senza sapere chi è». «Non troveremo mai riposo: il presente è perpetuo».

Alcune delle sue intuizioni, come quelle di Duchamp o di Satie, sono infinitamente superiori a quelle di molti scrittori del suo tempo, perfino di alcuni la cui principale occupazione era pensare e riflettere: «Ogni epoca limita le proprie aspirazioni. Di qui nasce, non senza complicità, l'entusiasmo per il progresso». «Pensandoci bene, preferisco quelli che mi sfruttano a quelli che mi imitano. I primi hanno qualcosa da insegnarmi». «L'azione è una catena di atti disperati che permette di conservare la speranza».

«È un errore rinchiudere l'inconscio in un cerchio e collocarlo ai confini della ragione». «Bisogna scegliere: una cosa non può essere vera e verosimile nello stesso tempo».

Umorista e insieme senza speranza (proprio come è religioso e insieme materialista, o come sembra muoversi troppo in fretta mentre in realtà rimane immobile come una montagna o una tartaruga), Braque ci offre di questi gioielli: «Ricordo del 1914: il generale Joffre si preoccupava unicamente di ricostruire i quadri di battaglie dipinti da Vernet». «La sola cosa che ci rimane è quella che ci tolgono, ed è la cosa migliore che possiamo». «Con l'età, l'arte e la vita si fondono in una cosa sola». «Solo chi sa quello che vuole sbaglia».

Il libro si chiude con un'appendice di non scarso interesse, il quasi manifesto *Pensieri e riflessioni sulla pittura*, pubblicato sul numero 10 di «Nord-Sud» nel 1917. Ma io preferisco congedarmi da questo libro magnifico con una delle sue tante intuizioni: «Diffidiamo: il talento è prestigioso».

IL SODOMA

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, nacque nel 1477 e morì nel 1549. La prima notizia che ebbi di lui la devo a Pere Gimferrer, che oltre a essere un grande poeta ha letto praticamente tutto. Stavamo parlando di un racconto intitolato *Sodoma* e Gimferrer mi chiese se trattasse della città biblica o del pittore. Della città, naturalmente, risposi. Non avevo mai sentito parlare di un pittore chiamato Sodoma. Per un attimo pensai a uno scherzo di Gimferrer, e invece no, il Sodoma è esistito e perfino Giorgio Vasari gli dedica qualche pagina nel suo libro canonico, le monumentali *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Il suo nome, il Sodoma, allude chiaramente ai suoi gusti sessuali.

Si dice che i bambini gli gridassero dietro «Sodoma», quando lo vedevano rientrare in bottega, e poi furono le donne, le lavandaie di Siena, a chiamarlo fra le risate «Sodoma», e presto tutti lo conobbero con questo nome, un nome certamente violento, brutale, che si attagliava in qualche modo alla pittura del Sodoma, al punto che un giorno il Bazzi prese a firmare le sue tele con questo soprannome, che assunse con orgoglio e con lo spirito carnevalesco che lo accompagnò per tutta la vita.

La sua casa, che era anche bottega, assomigliava, più che a una casa e a una bottega rinascimentale, a uno zoo. Dietro la porta c'era un corridoio scuro, così grande che ci sarebbe passato un carro a cavalli, e poi c'era un corvo che parlava e annunciava il visitatore che aveva varcato la soglia della casa del Sodoma. Il corvo diceva «Sodoma, Sodoma, Sodoma», e poi «arriva, arriva, arriva». Il corvo a volte era in gabbia e a volte in libertà. C'era anche una scimmia, che si aggirava per il cortile ed entrava e usciva dalle finestre, e che il Sodoma doveva aver comprato da qualche viaggiatore proveniente dall'America. E poi un asino (un asino teologico, diceva il suo padrone) e un cavallo e una moltitudine di gatti e cani, oltre a uccelli di molte specie in gabbie appese ai muri dentro la casa. Si dice che avesse una tigre o un tigrotto, ma questo non è accertato. L'animale più straordinario, però, era il corvo, che tutti i visitatori del Sodoma volevano sentir parlare. Questo corvo a volte si chiudeva in un mutismo ostinato, per giorni, e altre volte era capace di recitare versi di Cavalcanti. Mai, che si sappia, trascurò di assolvere al suo compito di portinaio, e così i vicini erano informati delle visite notturne che il pittore riceveva dalle grida del corvo che li svegliava di soprassalto a notte fonda, pronunciando con la sua voce gutturale, e con accento fra l'ironico e l'angosciato, la parola «Sodoma».

Il Sodoma fu un umorista e la sua opera pittorica, dispersa fra le gallerie di Siena, Londra, Parigi. New York, ha i colori decisi dell'inizio di un carnevale pri-

ma che l'ebbrezza, l'eccesso e la fatica li sfumino. Io ho visto soltanto uno dei suoi quadri. È stato a Firenze, alla Galleria degli Uffizi. Vasari aveva ragione, c'è qualcosa di brutale in lui, ma c'è anche una nobiltà di cuore che abbiamo perduto. A Villa Farnesina a Roma ci sono dei suoi affreschi, che non conosco ma che la critica considera eccellenti.

AUTORI CHE SI ALLONTANANO

Giorni fa, Juan Villoro ed io ci siamo messi a ricordare gli autori che erano stati importanti nella nostra gioventù e oggi sono caduti in una sorta di oblio, quegli autori che per un certo periodo ebbero molti lettori e oggi subiscono l'ingratitudine di quegli stessi lettori, e che per colmo di sventura non riescono a interessare i lettori di una nuova generazione.

Abbiamo pensato, certamente, a Henry Miller, che a quei tempi ebbe grande diffusione in Europa, e il cui nome era sulla bocca di tutti, ma la cui fama obbediva forse a un equivoco: è probabile che più della metà di coloro che comprarono i suoi libri sperassero di trovare un pornografo, cosa in un certo senso giustificata e necessaria nella Spagna che emergeva da quarant'anni di censura fratesca e franchista.

All'estremo opposto abbiamo ricordato Artaud, puro temperamento ascetico, che vendette bene anche lui in un certo periodo, ed ebbe non pochi ammiratori spagnoli e messicani, mentre se oggi qualcuno commettesse l'errore di domandare di lui a chiunque abbia meno di trent'anni otterrebbe di sicuro una risposta desolante. Ormai neppure chi si interessa di cinema sa chi era Antonin Artaud, il che è altrettanto grave.

La stessa cosa vale per Macedonio Fernández: i suoi libri, tranne che in Argentina, non si trovano nelle librerie. E per Felisberto Hernández, che negli anni Set-

tanta conobbe un piccolo boom, ma i cui racconti oggi si possono trovare solo dopo lunghe ricerche nelle librerie dell'usato. Do per scontato che la sorte di Felisberto in Uruguay e in Argentina sia differente, cosa che solleva un problema ancora più grave dell'oblio: il provincialismo entro cui il mercato del libro circo-scrive e imprigiona la letteratura nella nostra lingua, ossia, detto in modo più semplice, l'idea che gli autori cileni interessino solo in Cile, i messicani in Messico, i colombiani in Colombia, come se ogni paese ispanoamericano parlasse una lingua diversa o come se il piacere estetico di ogni lettore ispanoamericano obbedisse, innanzitutto, a certi referenti nazionali, vale a dire, provinciali, cosa che non accadeva negli anni Sessanta, per esempio, ai tempi del boom, e neppure, malgrado la cattiva distribuzione, negli anni Cinquanta o Quaranta.

Ma di questo non abbiamo parlato, Villoro e io, abbiamo parlato di altri autori, come Henry Miller e Artaud o B. Traven o Tristan Tzara, autori che contribuirono alla nostra educazione sentimentale e che oggi non è più possibile trovare nelle librerie per la semplice ragione che non hanno nuovi lettori. E anche di autori più giovani, autori della nostra generazione, come Sophie Podolski o come Matthieu Messagier, che furono giovani assolutamente meravigliosi e di grande talento e che non solo non si trovano più nelle librerie ma nemmeno con i motori di ricerca di internet, il che è tutto dire, come se non fossero mai esistiti o come se ce li fossimo immaginati noi. La risposta a questo riflusso degli scrittori è molto semplice. Così come l'amore si muove secondo una meccanica simile a quella del mare, come diceva il poeta nicaraguense Martínez Rivas, così si muovono gli scrittori, e un giorno compaiono e poi scompaiono e poi, chi lo sa, ricompaiono. E se non ricompaiono non importa, perché, in qualche modo segreto, sono diventati noi.

Con Rodrigo Fresan abbiamo parlato a lungo di Philip K Dick, senza mai esaurire l'argomento, in bar e ristoranti di Barcellona o nelle nostre rispettive case.

Queste sono alcune delle conclusioni alle quali siamo giunti: Dick era uno schizofrenico. Dick era un paranoico. Dick è uno dei dieci migliori scrittori del Novecento negli Stati Uniti, che non è dire poco. Dick era una specie di Kafka passato attraverso l'acido lisergico e la rabbia. Dick, nella *Svastica sul sole*, ci parla, come poi farà spesso, di quanto sia alterabile la realtà e di quanto, di conseguenza, sia alterabile la storia. Dick è Thoreau più la morte del sogno americano. Dick scrive, a volte, come un prigioniero perché realmente, eticamente ed esteticamente, è un prigioniero. Dick è colui che più efficacemente si avvicina, in *Ubik*, alla coscienza o ai brandelli di coscienza dell'essere umano, e la sua messa in scena, la coesione fra quel che racconta e la struttura del racconto, è più brillante di certi esperimenti dello stesso genere usciti dalla penna di Pynchon o di DeLillo. Dick è il primo, in letteratura, a parlare con eloquenza della coscienza virtuale. Dick è il primo, e se non il primo il migliore, a parlare della percezione della velocità, della percezione dell'entropia, della percezione del rumore dell'universo in *Noi marziani*, nel quale un bambino autistico, come un Gesù Cristo muto del futuro, non fa altro che sentire e subire il paradosso del tempo e dello spazio, la morte verso cui tutti siamo avviati. Dick, malgrado tutto, non perde mai il senso dell'umorismo, e pertanto non è un discendente di Melville ma di Mark Twain, sebbene Fresan, che conosce Dick meglio di me, abbia qualche riserva su questo punto. Per Dick ogni forma d'arte è politica. Questo non va dimenticato. Dick è probabilmente uno degli autori più plagiati del Novecento. Secondo Fresan, *La freccia del tempo* di Martin Amis è un plagio spudorato di *In senso inverso*. Io pre-

ferisco pensare che Amis con questo romanzo renda omaggio a Dick o a qualche precursore dello stesso Dick (non dimentichiamo che suo padre, il poeta Kingsley Amis, coltivò la fantascienza e fu un grande lettore di questo genere letterario). Dick (insieme a Burroughs) è l'autore nordamericano di questi ultimi anni che più ha influito su poeti, romanzieri e saggisti non nordamericani. Dick è bravo perfino quando è scadente e mi domando, anche se so già la risposta, di quale autore latinoamericano si potrebbe dire la stessa cosa. Dick esprime il dolore con una potenza pari a quella di Carson McCullers. E tuttavia *Valis* è più inquietante del più inquietante romanzo della McCullers. Dick, sembra, a volte, il re dei mendicanti, e altre volte il milionario nascosto e misterioso, e con questo forse ha voluto dirci che i due ruoli sono in realtà uno solo. Dick scrisse *Cronache del dopobomba*, che è un capolavoro, e nel 1962 rivoluzionò la nuova narrativa nordamericana con *La svastica sul sole*, ma scrisse anche romanzi che non hanno nulla a che vedere con la fantascienza, come le *Confessioni di un artista di merda*, scritte nel 1959 e pubblicate nel 1975, il che dimostra fin troppo bene con quanto affetto l'industria editoriale nordamericana lo trattasse.

Ci sono tre immagini del Dick in carne e ossa che porterò sempre con me, insieme ai suoi innumerevoli libri. Prima immagine: Dick e tutti i suoi matrimoni, quello sperpero incessante in divorzi californiani. Seconda immagine: Dick e alcuni membri delle Pantere Nere che vanno a trovarlo a casa sua, mentre un'auto dell'FBI staziona dall'altra parte della strada. Terza immagine: Dick e suo figlio malato e le voci che sente nel cervello, che gli consigliano di tornare dal medico, di suggerirgli un altro tipo di diagnosi, una malattia molto rara, più grave, cosa che Dick fa, e i medici si accorgono di avere sbagliato, e operano d'urgenza il bambino e gli salvano la vita.

Anche se può sembrare un esercizio di memoria, non lo è. Il primo libro che mi regalò la prima ragazza di cui mi innamorai e con la quale andai a vivere fu un libro di Mircea Eliade. Ancora oggi non so che cosa volesse dirmi con quel regalo. Un altro, meno stupido di me, l'avrebbe capito subito che quella relazione non sarebbe durata a lungo e avrebbe preso le opportune precauzioni per non soffrire troppo. Non ricordo il primo libro che mi regalò mia madre. Ricordo invece, vagamente, un grosso volume di storia, illustrato, quasi un fumetto, ma più sulla linea del Principe Valiant che di Superman, sulla guerra del Pacifico, ovvero la guerra fra il Cile e l'alleanza peruviano-boliviana. Se la memoria non mi inganna il protagonista del libro; dalla trama abbastanza confusa, una specie di *Guerra e pace* del sottosviluppo, era un volontario arruolatosi nel Settimo di linea. Per tutta la vita sarò grato a mia madre di avermi regalato quel libro e non *Papelucho*.¹⁷ Non ricordo, però, che mio padre mi abbia mai regalato un libro, anche se una volta entrammo in una libreria e, su mia richiesta, mi comprò una rivista che conteneva un lungo articolo sui poeti elettrici francesi. Tutti questi libri, compresa la rivista, insieme a molti altri, andarono persi nel corso dei miei viaggi e traslochi, oppure li prestai e non li rividi più, o li vendetti o li regalai.

C'è un libro, però, del quale ricordo non solo quando e dove lo comprai, ma anche l'ora in cui lo comprai; chi mi stava aspettando fuori dalla libreria, che cosa feci quella sera, la felicità (completamente irrazionale) che provai nell'averlo fra le mani. Fu il primo libro che comprai in Europa e l'ho ancora nella mia biblioteca. Si tratta della *Obra poética* di Borges pubblicata da Alianza/Emecé nel 1972, un libro che da parecchi anni non si trova più. Lo comprai a Madrid nel 1977 e, sebbene non ignorassi l'opera poetica di Bor-

ges, cominciai a leggerlo quella sera stessa, lo lessi fino alle otto del mattino, come se la lettura di quei versi fosse l'unica lettura possibile per me, l'unica in grado di allontanarmi efficacemente da una vita fino ad allora smodata, e l'unica che potesse farmi riflettere, perché nella natura della poesia borgesiana c'è intelligenza e anche coraggio e disperazione, ovvero tutto ciò che sprona alla riflessione e tiene viva una poesia.

Bloom sostiene che il continuatore per eccellenza della poesia di Whitman è Pablo Neruda. A giudizio di Bloom, però, lo sforzo di Neruda per tenere viva la linfa dell'albero whitmaniano finisce in un fallimento. Credo che Bloom si sbagli, come in tante altre cose, così come in tante altre cose è forse il miglior saggista letterario del nostro continente. È vero che prima o poi tutti i poeti americani, nel bene come nel male, sono costretti ad affrontare Whitman. Neruda lo fa, sempre, come il figlio obbediente. Vallejo lo fa come il figlio disobbediente o come il figliol prodigo. Borges, e qui sta la sua originalità e il suo polso che non trema, lo fa come un nipote, neppure troppo vicino, un nipote la cui curiosità oscilla fra la freddezza dell'entomologo e il rassegnato ardore dell'amante. Nulla è più lontano da lui della volontà di suscitare stupore o ammirazione. Nessuno è più indifferente di lui alle vaste masse d'America in marcia, anche se da qualche parte nella sua opera lasciò scritto che le cose che accadono a un uomo accadono a tutti gli uomini.

La sua poesia, però, è la più whitmaniana di tutte: nei suoi versi circolano i temi di Whitman, tutti senza eccezione, e anche i loro riflessi e contropartite, il diritto e il rovescio della storia, la testa e la croce di quell'amalgama che è l'America e il cui successo o fallimento è ancora da decidere. E nulla di tutto questo lo sfinisce, cosa non poco ammirevole.

Ho cominciato dal mio primo amore e da Mircea Eliade. Lei vive ancora nella mia memoria; il rumeno da molto tempo è entrato nel purgatorio dei delitti irri-

solti. Concludo con Borges e con la mia gratitudine e il mio stupore, pur non dimenticando quei versi di *Quasi giudizio finale*, una poesia che Borges rinnegò: «Ho detto stupore dove altri dicono soltanto abitudine».

«MERIDIANO DI SANGUE»

Meridiano di sangue è un romanzo western, un romanzo di cowboy di uno scrittore apparentemente specializzato in romanzi di questo tipo. Molti furbastri pensarono che Cormac McCarthy non sarebbe mai stato tradotto in spagnolo e lo saccheggiarono impunemente, protetti dall'ignoranza e da un modo piuttosto sui generis di intendere l'intertestualità. Ma *Meridiano di sangue* non è solo un romanzo western - l'azione si svolge a metà Ottocento -, è anche un romanzo sulla vita e sulla morte, delirante, iperviolento, percorso da vari temi sotterranei (la natura come principale nemico dell'uomo, l'assoluta impossibilità di redenzione, la vita come moto inerziale), che narra, da una parte, l'incursione terminale di un gruppo di nordamericani nelle terre del Chihuahua e poi, varcata la Sierra Madre, nel vicino Stato del Sonora, con la missione, ben retribuita dai governi dei due Stati, di sterminare e tagliare scalpi di indiani, indiani la cui cattura si rivela molto difficile, oltre che onerosa in termini di tempo e vite umane, cosicché i nostri finiscono per devastare villaggi messicani, dove gli scalpi, in fin dei conti, sono molto simili, per non dire uguali.

Per altri versi *Meridiano di sangue* è un romanzo che narra il paesaggio, il paesaggio del Texas e del Chihuahua e del Sonora, come se fosse l'altra faccia della moneta di un testo bucolico: il paesaggio narrato, il paesaggio che assume il ruolo di protagonista, si erge imponente, veramente un nuovo mondo, silenzioso e paradigmatico e atroce, dove può starci di tutto

tranne che gli esseri umani. Si direbbe che il paesaggio di *Meridiano di sangue* sia un paesaggio sadiano, un paesaggio assetato e indifferente retto da strane leggi che hanno a che fare con il dolore e con l'anestesia, che è il modo in cui spesso si manifesta il tempo.

Gli altri due personaggi del romanzo, il giudice Holden e il ragazzo, sono antagonisti, sebbene appartengano alla stessa banda: il giudice è un uomo istruito e un assassino di bambini, un musicista e un pedofilo, un naturalista e un pistolero, un uomo che anela a sapere tutto e a distruggere tutto. Il ragazzo, invece, è un sopravvissuto, è feroce ma è un essere umano, vale a dire una vittima. Secondo il prestigio so Harold Bloom, questo è uno dei migliori romanzi americani del Novecento.

Cormac McCarthy è nato nel 1933 e la sua vita non è stata priva di avventura e di rischio. La prima edizione di *Blood Meridian* è del 1985. Quella che qui commentiamo è l'edizione di Debate, 2001, tradotta da Luis Murillo Fort.

TROVATORI

Che cosa ci dicono i trovatori oggi? Su cosa si fonda la loro grazia, la loro eccellenza? Non lo so. Ricordo che cominciai a leggerli influenzato da Pound e, soprattutto, dopo gli studi abbaglianti di Martin de Riquer. Da quel momento in poi, a poco a poco, mi misi a far collezione di libri e antologie dove comparivano i nomi di Arnaut Daniel, Marcabru, Bertran de Born, Peire Vidal, Giraut de Bornelh. Quasi tutti furono, per necessità professionali, viaggiatori e giramondo. Alcuni si mossero solo in una o due provincie, ma altri attraversarono l'Europa, esercitarono il mestiere di soldato, naufragarono nel Mediterraneo, visitarono terre islamiche.

Carlos Alvar distingue fra trovatori, trovieri e *Minnesinger*. In realtà, la distinzione si fonda principalmente su confini geografici. I trovatori erano, in maggioranza, della Francia meridionale, sebbene ce ne fossero anche di catalani. I trovieri sono della Francia del Nord. I *Minnesinger*, tedeschi. Il tempo, che non è riuscito a cancellare i loro nomi e alcune delle loro opere, alla fine cancellerà queste differenze nazionali.

Quand'ero giovane, a Città del Messico, per gioco, ci dividevamo fra cultori del *trobar leu* e del *trobar clus*. Il *trobar leu* era, naturalmente, il cantare chiaro, semplice, a tutti comprensibile. Il *trobar clus*, invece, era il cantare oscuro, chiuso, formalmente complicato. Eppure, malgrado la sua ricchezza concettuale, non di rado il *trobar clus* poteva essere più violento e più brutale del *trobar leu* (che in genere era delicato), come dire Gongora scritto da un carcerato o, meglio ancora, come se nel *trobar clus* si prefigurasse la stella nera di Villon.

Non sapevamo, perché eravamo giovani e ignoranti, che il *trobar clus*, a sua volta, si divideva in due categorie, il *trobar clus* propriamente detto, e il *trobar ric*, che come il suo nome indica è una poesia sontuosa, piena di fronzoli, e generalmente vuota. Vale a dire: il *trobar clus* rinchiuso nell'università e nella corte, il *trobar clus* spogliato della vertigine delle parole e della vita. Sapevamo che senza la poesia trovadorica non sarebbe mai esistito il Dolce Stil Novo italiano, e senza di questo non sarebbe mai esistito Dante, ma quel che più ci piaceva era la vita scapestrata di alcuni trovatori. Per esempio: Jaufré Rudel, che si innamorò letteralmente per sentito dire di un contessa che viveva a Tripoli, che viaggiò per il Mediterraneo, alla sua ricerca, e poi finì i suoi giorni in una locanda di Tripoli, dove la contessa accorse, sapendo che quell'uomo aveva cantato le sue lodi in molte canzoni e poesie, e sul suo grembo chinò la testa Jaufré Rudel, quando ormai la sola cosa che poteva fare era morire.

Non so che cosa ci dicano, oggi, i trovatori. Sembrano lontani, laggiù nel loro XII secolo, e sembrano ingenui. Ma non me ne fiderei troppo. So che inventarono l'amore, e inventarono anche, o reinventarono, l'orgoglio di essere scrittori, sempre che uno sappia ficcare la testa nel pozzo.

HERRALDE

Gli editori sono per lo più cattive persone. Gli editori e i critici e i lettori delle case editrici e le migliaia di impiegatucci che si aggirano per i corridoi tenebrosi o illuminati a giorno delle case editrici. Ma gli scrittori per lo più sono peggiori, perché, fra le altre cose, credono nell'eternità o in un mondo retto da leggi darwiniste o forse perché nelle loro anime si annida uno spirito cortigianesco ancora più ignobile. Io ho avuto la disgrazia di conoscere vari editori che erano una sciagura perfino per le loro madri e ho avuto la fortuna di conoscerne alcuni, sette o otto, che erano e sono persone responsabili, un po' tristi (la malinconia è un segno distintivo della professione), intelligenti e con forti dosi di umorismo, editori che si ostinano, per esempio, a pubblicare autori e libri di cui si sa a priori che venderanno pochissime copie. Poco tempo fa è stato conferito il Premio Targa d'Argento, giunto alla seconda edizione, al miglior editore europeo, e l'ha ricevuto il mio editore, Jorge Herralde, passando davanti a numerosi editori, alcuni sul punto di essere avvolti o già avvolti da un'aura di leggenda. Adesso Herralde pubblica questo libro, *Opiniones molicanas*, presso El Acantilado, 2001, casa di un altro nobile editore e scrittore, Jaume Vallcorba. Leggere questo libro, raccolta di articoli di vario genere e di piccole annotazioni di non più di venti righe, è immergersi nella storia recente dell'editoria barcellone-

se e dell'editoria europea e latinoamericana, ma anche penetrare nella cerchia degli amici di Herralde, dei suoi conflitti come editore, del mutamento politico vissuto in Spagna dalla fine della dittatura. Nelle sue pagine sfilano in gran numero i più vari scrittori. Bukowski, cui Herralde e Lali Gubern fanno visita in California, Patricia Highsmith, con la quale cenano a Madrid in casa del sindaco Tierno Galván. Carlos Monsiváis, il grandissimo Sergio Pitol, Carlos Barral, sul cui fantasma pesa ancora il marchio infamante di avere respinto *Cent'anni di solitudine*. Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Belén Gopegui, probabilmente i quattro migliori prosatori spagnoli. E poi una moltitudine di autori britannici, francesi, italiani, nordamericani e alcuni latinoamericani e catalani.

Che cosa posso dire io di Herralde che poi nessuno, neppure lo stesso Herralde, mi possa rinfacciare? Potrei dire che la sua prosa è elegante e ironica, come lo stesso Herralde. Ma sarebbe dire molto poco. In realtà quello che dovrei dire è che una volta, durante un viaggio che feci a cavallo della paranoia più radicale, quando arrivai a destinazione c'erano diversi fax di Herralde in albergo, nei quali mi diceva di non preoccuparmi, che si sarebbe adoperato con ogni mezzo a sua disposizione affinché, nel caso la mia paranoia si aggravasse, potessi uscire da quel paese il prima possibile.

E ricordo un'altra occasione, nel suo ufficio, quando mi rifiutai di andare a una festa alla quale ero stato invitato, perché ignoravo come servirmi dei sei cucchiari, quattro coltelli e cinque forchette che di sicuro avrebbero montato la guardia accanto al mio piatto, e Herralde, con infinita pazienza, mi spiegò la funzione specifica di ciascuna delle posate e il ritmo di uso e riposo di tali strumenti. Inutile dire che, mentre Herralde mi spiegava tutto questo, io lo guardavo fra il perplesso, l'ammirato e il rabbioso. In questo senso Herralde è un orgoglio della borghesia catalana. Una borghesia

illuminata e per nulla codarda che va scomparendo a passi da gigante.

Che altro posso dire di lui? Che la letteratura in lingua castigliana non sarebbe la stessa se non fosse mai esistita la casa editrice Anagrama, e che se un giorno io lasciassi questa casa editrice (presso la quale ho pubblicato sette libri) probabilmente sentirei la mancanza, più che di Herralde, di Lali Gubern, Teresa, Ana-Jornet, Noemi, Emma, Marta, Izaskun, e della carissima María Cortés, ormai in pensione, oltre alle tante ragazze belle (e intelligenti) che vi lavorano, ma mi mancherebbe anche Herralde, i pomeriggi interminabili in cui discutevamo di anticipi, le sue frasi brevi e sempre azzeccate, le sue opinioni demolitrici, i pranzi a El Tragalz e le cene al Giardinetto, altre opinioni demolitrici, altri ricordi messi a confronto da diverse prospettive, la sua indipendenza da capo degli irriducibili mohicani.

CONGETTURE SU UNA FRASE DI BRETON

Tempo fa, in un'intervista che poi persi, André Breton diceva che forse per il surrealismo era giunta l'ora di entrare in clandestinità. Solo così, pensava Breton, il surrealismo sarebbe riuscito a sopravvivere e a prepararsi per le sfide del futuro. Lo disse negli ultimi anni della sua vita, all'inizio degli anni Sessanta.

La proposta, attraente ed equivoca, non fu più formulata, né da Breton nelle numerose interviste che rilasciò dopo di allora, né dai suoi discepoli surrealisti, troppo occupati a dirigere pessimi film o pessime riviste letterarie che ormai poco o nulla avevano da aggiungere alla letteratura e alla rivoluzione che Breton e i suoi compagni della prima ora videro come qualcosa di convulso e indistinto. La stessa cosa, informo. Mi è sempre parso strano il velo che venne steso

suquesta, chiamiamola così, possibilità strategica. Mi sorgono vari interrogativi al riguardo. Non sarà che il surrealismo entrò davvero in clandestinità e lì, nelle cloache, morì? O che solo una parte del surrealismo entrò in clandestinità, la parte meno visibile, i giovani, per esempio, mentre la vecchia guardia copriva la ritirata con cadaveri squisiti e *objets trouvés*, per dare un'impressione di quiete quando in realtà si stava effettuando una manovra di ripiegamento? In che cosa si trasformò il surrealismo clandestino a partire dal 1965, un anno prima della morte di Breton? In quale misura incise, insieme al situazionismo, sul Maggio del '68? C'è stato un surrealismo clandestino attivo negli ultimi trent'anni del Novecento? E se c'è stato, come si è evoluto, quali proposte ha realizzato in campo artistico, letterario, architettonico, cinematografico? Quali sono stati i suoi rapporti con il surrealismo ufficiale, quello delle vedove, quello dei cinefili e quello di Alain Jouffroy? Alcuni di questi sottogruppi rimasero in contatto con i clandestini? Il raggio d'azione del surrealismo delle cloache si estese unicamente all'ambito europeo o vi furono ramificazioni asiatiche, africane, latinoamericane? È possibile che il surrealismo clandestino si sia scisso, col tempo, in sottogruppi fra loro discordi che poi si sono dispersi come tribù nomadi nel deserto? Esiste la possibilità che i surrealisti clandestini si siano dimenticati, dopo tanti anni, di essere proprio loro i surrealisti clandestini? E come vengono reclutati i nuovi surrealisti clandestini? Chi li chiama a mezzanotte per dire loro che da quel momento possono considerarsi parte del gruppo? Che cosa pensa chi riceve una telefonata di questa natura? Di essere vittima di uno scherzo, che quella voce dall'accento francese sia in realtà la voce di un amico burlone, di soffrire di allucinazioni uditive? E quali ordini vengono impartiti ai surrealisti clandestini? Di imparare rapidamente a leggere e a parlare in francese? Di recarsi a un indirizzo di Parigi dove troveranno qualcuno ad aspettarli?

Di non spaventarsi? Soprattutto di non spaventarsi? E se l'indirizzo che ti danno è quello di un cimitero, uno dei tanti cimiteri leggendari di Parigi, o di una chiesa o di una casa borghese in una strada borghese? E se l'indirizzo è quello di uno scantinato ubicato nelle profondità più oscure del quartiere arabo? Deve, il nuovo surrealista clandestino, che per di più non è tanto sicuro di non essere vittima di uno scherzo che si sta prolungando troppo, andarci?

Può darsi che nessuno, mai, riceva questa chiamata. Può darsi che i surrealisti clandestini non siano mai esistiti o siano, oggi, solo un'accollita non molto numerosa di vecchi burloni. Può darsi che chi riceve la chiamata non vada all'appuntamento, perché crede sia uno scherzo o perché non ci può andare. «Dopo secoli di filosofia, viviamo ancora delle idee poetiche dei primi uomini» scrisse Breton. Questa frase non è, come si potrebbe credere, un rimprovero ma una constatazione sulla soglia del mistero.

TENTATIVO DI CATALOGAZIONE DEI MECENATI

Non ho mai avuto un mecenate. Nessuno mi ha mai messo in contatto con nessuno affinché mi desse una borsa. Nessun governo, nessuna istituzione mi ha mai offerto del denaro, nessun signore elegante ha mai tirato fuori davanti a me il libretto degli assegni, nessuna signora fremente (di passione per la letteratura) mi ha mai invitato a prendere il tè né si è mai impegnata a pagarmi un pasto al giorno. Ma col tempo ho conosciuto, personalmente o attraverso le mie letture, molti mecenati.

Il più comune fra tutti è il quarantenne omosessuale che di colpo si accorge che la sua vita è vuota e si dedica, comodamente, a riempirla di senso. Quello che vuole questo tipo di mecenate, in fondo, è essere un

artista e avere a sua volta un mecenate, un mecenate quarantenne e violento, che a sua volta ha anche lui un mecenate, protetto a sua volta da un altro mecenate, e così via all'infinito. In genere le opere che fanno impazzire questo tipo di mecenati sono i falsi autoritratti. Esiste anche il mecenate consanguineo. Di solito è fratello o sorella dell'artista, o del poeta, e il rapporto che si stabilisce fra loro è come quello fra l'uccello e la roccia. In quest'ambito la necessità disperata va sotto il nome di amore. La sconfitta su tutti i fronti è assicurata.

Poi viene il mecenate invisibile. Il suo protetto non gli darà mai del tu. Anzi, in certi casi, non lo vedrà neppure. Il mecenate invisibile è capace di violentare uno scrittore senza che questi neanche se ne accorga. Il mecenate invisibile non è, come si potrebbe pensare, un essere discreto e prudente. Al contrario: di solito è uno zotico astuto.

Poi abbiamo la nonnetta malinconica. Che non è, certamente, né nonna né prozia dei suoi protetti, e la cui immagine si rifà in parte a quella delle vecchie nobildonne russe amanti delle lettere che per un certo periodo pullularono a Parigi, Venezia e Ginevra. Le nonnette vestono impeccabilmente. Parlano di Proust come se l'avessero conosciuto. A volte rievocano serate a lume di candela in palazzi di cui nessuno ha mai sentito parlare. Tengono in grande stima (per ignoranza) gli autori che sono stati tradotti in più di tre lingue e la loro collezione di dizionari ed enciclopedie è mirabile. Sono a rischio di estinzione.

Non sono a rischio di estinzione, invece, gli addetti culturali che nelle notti di luna piena si credono mecenati. Inutile dire, dal momento che tutti lo sospettano, che gli addetti culturali hanno molto più dell'adetto che del culturale. Durante i loro brevi regni, i loro amici prendono quello che possono, che generalmente è poco, ma per loro è molto, è tutto.

Così come non sono a rischio di estinzione i professori latinoamericani nelle università degli Stati Uniti.

Il loro concetto di mecenatismo si fonda sulla forza brutta e su una vigliaccheria senza fine. In maggioranza sono di sinistra. Partecipare a una cena con loro e con i loro favoriti è come vedere, in un inquietante diorama, il capo di un clan di cavernicoli mangiarsi una gamba mentre gli altri annuiscono e ridono. Il mecenate con una cattedra nell'Illinois o nella Carolina del Sud assomiglia a Stalin e in questo sta la sua più curiosa originalità.

Poi viene la massa amorfa dei mecenati di diverso pelame e di diversa disgrazia. Ci sono le vergini nevrotiche, l'uomo dei favori disinteressati, quello che lo fa per *spleen*, le malmaritate, i funzionari suicidi, il poeta che a un tratto ha scoperto di non avere talento, quello che crede che nessuno lo capisca, l'ubriacone che recita Sallustio, il grassone che vorrebbe essere magro, il risentito che vorrebbe imporre un nuovo canone, il neo strutturalista che non capisce nemmeno la metà di quello che dice, il sacerdote che smania per l'inferno, la signora che veglia sui buoni costumi, l'imprenditore che scrive sonetti.

Dietro questa moltitudine, però, si nasconde l'unico, il solo vero mecenate. Se uno ha la pazienza di arrivare fin lì, forse riuscirà a vederlo. E probabilmente ne rimarrà deluso. Non è il diavolo. Non è lo Stato. Non è un bambino magico. È il vuoto.

III
SETTEMBRE 2002-GENNAIO 2003

JIM

Ho avuto, come tutti, un amico che si chiamava Jim. Non ho mai visto un nordamericano più triste. Una volta partì per il Perù, il suo viaggio doveva durare più di sei mesi, ma due mesi dopo lo rividi. In che cosa consiste la poesia, Jim?, gli domandavano i bambini mendicanti del Messico. Jim li ascoltava e poi vomitava. Lessico, eloquenza, ricerca della verità. In America Centrale fu aggredito diverse volte. Cosa straordinaria per un uomo che era stato nei Marines e aveva combattuto in Vietnam. Sua moglie era una poetessa chicana che minacciava, abbastanza spesso, di abbandonarlo. Una volta lo vidi mentre stava a guardare i mangiatori di fuoco per le strade di Città del Messico. Lo vidi di spalle e non lo salutai, ma di sicuro era lui. I capelli tagliati male, la camicia bianca e sporca, le spalle curve come se sentisse ancora il peso dello zaino e della paura. Il collo rosso, un collo che faceva pensare, in qualche modo, a un linciaggio in aperta campagna, una campagna in bianco e nero, senza cartelli pubblicitari

né distributori di benzina, una campagna esattamente com'è o come dovrebbe essere la campagna: campi incolti senza soluzione di continuità, stanze di mattoni o blindate dalle quali siamo fuggiti che attendono il nostro ritorno.

Jim teneva le mani in tasca. Il mangiatore di fuoco agitava la sua torcia e rideva feroce. Il suo volto, annerito, diceva che avrebbe potuto avere trentacinque anni come quindici. Era a torso nudo e una cicatrice verticale gli saliva dall'ombelico fino al petto. A intervalli si riempiva la bocca di liquido infiammabile e sputava un lungo serpente di fuoco. La gente lo guardava e poi se ne andava per la sua strada, tranne Jim, che rimaneva sul bordo del marciapiede, immobile, come se aspettasse ancora qualcosa dal mangiatore di fuoco, il decimo segnale dopo aver decifrato i nove previsti, o come se nel volto sporco di fuliggine avesse riconosciuto quello di un vecchio amico o di qualcuno che aveva ucciso. Rimasi a guardarlo per un pezzo. Allora avevo diciotto o diciannove anni e credevo di essere immortale. Se avessi saputo di non esserlo, mi sarei voltato e me ne sarei andato. Forse mi stancai di guardare la schiena di Jim e le smorfie del mangiatore di fuoco. Sta di fatto che gli andai vicino e lo chiamai. Sembrava che non mi sentisse. Quando finalmente si voltò vidi che aveva la faccia coperta di sudore. Sembrava febbricitante e ci mise un po' a riconoscermi: mi salutò con un cenno della testa e poi si rimise a guardare il mangiatore di fuoco. Quando gli fui accanto mi accorsi che stava piangendo. Probabilmente aveva anche la febbre. E mi accorsi, con meno stupore di quello che provo ora mentre lo scrivo, che il mangiatore di fuoco stava lavorando esclusivamente per lui. Le fiammate, a volte, andavano a morire a meno di un metro da noi.

Che cosa vuoi, gli dissi, farti arrostitire in mezzo alla strada? Una battuta stupida, detta senza pensare, ma di colpo mi resi conto che era proprio questo quello che sperava Jim. «*Chingado, hechizado / chingado,*

hechizado» era il ritornello di una canzone, mi pare di ricordare, che andava di moda quell'anno in certi locali funky. Fottuto e stregato, sembrava Jim. Andiamocene di qui, gli dissi. Gli chiesi anche se fosse drogato, se si sentisse male. Lui fece di no con la testa. Il mangiatore di fuoco ci guardò. Poi, con le guance gonfie, come Eolo, il dio del vento, venne verso di noi. Capii, in una frazione di secondo, che non era precisamente vento quel che ci avrebbe investiti. Andiamocene, dissi, e prendendolo per un braccio lo staccai da quel funesto bordo di marciapiede.

Ci allontanammo in direzione di Reforma, e pochi isolati più in là ci separammo. Jim non aprì bocca per tutto il tempo. Non l'ho mai più rivisto.

IL SUICIDIO DI GABRIEL FERRATER

Sono innumerevoli i suicidi letterari e alcuni conservano ancora oggi il loro splendore originario, l'alone di leggenda, la forza esplosiva o implosiva che tanto spaventò i contemporanei, quelli che vissero i suicidi da vicino, perché il suicida era un loro amico o il loro maestro o un collega cui solo in quel momento prestarono attenzione. Ci sono suicidi che sono capolavori dello humor nero, come quello del surrealista Jacques Rigaut o quello del precursore del surrealismo Jacques Vaché. Ci sono suicidi che mettono in scacco la nostra nozione di cultura, come quello di Walter Benjamin, e altri, come quello di Hemingway, che sembrano più che altro formalità doganali, incontri lungamente differiti in un aeroporto.

Il suicidio di Gabriel Ferrater, uno dei migliori poeti catalani della seconda metà del Novecento, rientra nella categoria dei suicidi cerebrali o scrupolosamente premeditati, senza che questo significhi, assolutamente, che Ferrater avesse passato la vita accarezzando il

proprio suicidio, così come altri poeti accarezzano il loro ipertrofico ego. Al contrario, sembra che dopo i vent'anni, forse quand'era più vicino ai trenta che ai venti, Ferrater avesse deciso di suicidarsi e avesse scelto l'anno 1972, un anno, visto così, non diverso da tanti altri, se non per il fatto che quell'anno lui ne avrebbe compiuti cinquanta, cifra tonda. Vivere oltre i cinquant'anni gli pareva, più che una perdita di tempo, un cedimento alle magagne dell'età.

Poi non ci pensò più, anche se è probabile che nel corso di qualche sbronza ne parlasse con quei poeti giovani che tanto lo amavano, come Barral e Gil de Biedma. Nell'attesa che arrivasse quella data fatidica, ancora lontanissima, si dedicò anima e corpo a leggere, a tradurre (Kafka, Chomsky), a scopare, a bere, a viaggiare, a visitare musei, ad attraversare da un capo all'altro Barcellona in motocicletta, con litri di whisky nel sangue, a coltivare l'amicizia, a innamorarsi di donne stranissime. Le fotografie che abbiamo di lui ci mostrano un tipo piuttosto di bell'aspetto, a volte con un'aria da attore del cinema, i capelli bianchi, occhiali scuri, maglione a collo alto, i tratti duri e intelligenti, le labbra con una leggera - e più che sufficiente - curva sardonica, labbra che dovettero essere temute ai suoi tempi.

Libri di poesie ne scrisse pochi. Se la memoria non mi inganna, tre. Tutti irripetibili. In ogni caso Ferrater visse la sua vita - e scrisse le sue poesie - come un romano. Quando finalmente arrivò il 1972, a cinquant'anni, a Sant Cugat del Vallès, piccolo paese fuori Barcellona, andò incontro al suo destino e si suicidò. Nessuno ci trovò niente di anormale.

RODRIGO REY ROSA NEL MALI, CREDO

Forse sarebbe opportuno parlare degli ultimi libri di Rey Rosa, il libro sull'India e il suo ultimo romanzo, un

gioiello di poche pagine, che getta uno sguardo diverso sul romanzo poliziesco, genere in cui tutti si cimentano e dal quale pochissimi escono a testa alta.¹⁸ Se dico che Rodrigo Rey Rosa è lo scrittore più rigoroso della mia generazione e al tempo stesso il più trasparente, quello che meglio intesse le sue storie e il più luminoso, non sto dicendo niente di nuovo.

Oggi preferisco ricordare una storia che lui mi raccontò. La storia è quella di un viaggio in un paese africano, il Mali, credo, non saprei dirlo di preciso. In ogni caso Rey Rosa arriva in aereo, nella capitale, una città caotica sulla costa. Dopo una sosta di qualche giorno si trasferisce in autobus in un villaggio dell'interno. Lì finisce la strada o meglio, cosa probabile, la strada si fa incerta, come una pista nel deserto che il primo colpo di vento cancella.

Il villaggio è in riva a un fiume e Rey Rosa prende una barca che risale il fiume interminabilmente. Alla fine approda a un villaggio, e dopo aver camminato e domandato alla gente, arriva in una casa, una casa di mattoni di una sola stanza, che è il luogo che stava cercando. La casa, che appartiene a un pittore maiorchino che probabilmente è uno dei più grandi pittori contemporanei, è vuota. Da qualche parte c'è un baule e dentro quel baule, al riparo dalle termiti, c'è la biblioteca del pittore. Quella sera Rey Rosa legge fino a tardi, a lume di candela, perché lì, com'è ovvio, non c'è la luce elettrica. Poi si avvolge in una coperta e si mette a dormire.

Per qualche giorno rimane nel villaggio, che a stento riunisce un numero di capanne sufficiente per meritare questo nome. Compra da mangiare dalla gente del posto, beve tè sulla riva del fiume, fa lunghe passeggiate fino al limitare del deserto. Un giorno finisce di leggere il libro che ha trovato nell'ormai leggendario baule e lo rimette al suo posto, chiude la casa e se ne va. Chiunque avrebbe preso subito la via del ritorno. Rey Rosa, invece, esce dal villaggio, per così dire, dal retro, non dalla

parte del fiume, e si dirige verso le montagne. Ne ho dimenticato il nome. So solo che al crepuscolo acquistano un tono azzurrato che passa, impercettibilmente, dall'azzurro pastello all'azzurro metallico. Il buio, naturalmente, lo sorprende mentre cammina nel deserto, e quella notte dorme in mezzo a bestie di ogni tipo.

Il giorno dopo riprende il cammino. E procede così, fino alle montagne, che rinserrano piccole valli sterili, dove il mare di sabbia va consumando le rocce. Lì passa un'altra notte. Poi ritorna al villaggio, al fiume, alla strada, all'autobus, alla capitale e all'aereo che lo riporta a Parigi, dove allora viveva.

Quando mi raccontò questa storia gli dissi che un viaggio così mi ucciderebbe. Rodrigo Rey Rosa, che crede nella vita come ci credono solo i bambini e coloro che hanno sentito la presenza della morte, mi rispose che non era poi così terribile.

QUALCHE PAROLA PER ENRIQUE LIHN

Fu, senza dubbio, il miglior poeta della sua generazione, la cosiddetta generazione del Cinquanta, e uno dei tre o quattro migliori poeti latinoamericani nati fra il 1925 e il 1935. O forse uno dei due migliori. O forse il migliore. Ma questo, nei primi anni del XXI secolo, significa ben poco.

Nella mia adolescenza era un luogo comune parlare di Lihn e di Teillier come di due scelte opposte. I ragazzi sensibili, quelli che non volevano invecchiare (o che volevano invecchiare subito), preferivano Teillier. Quelli che erano disposti a discuterne preferivano Lihn. Non era questa la sua unica virtù. Frequentare la sua poesia significa affrontare una voce che mette in questione tutto. Quella voce, però, non viene dall'inferno, né dalle profezie millenariste, e nemmeno da un ego profetico, ma è la voce del cittadino illuminista,

un cittadino che spera di arrivare alla modernità o che è moderno con rassegnazione. Un cittadino che ha imparato la lezione di Parra, suo maestro e compagno di malefatte, e che a volte ci offre una visione latinoamericana rifulgente e originale. Tutto il fulgore, però, in Lihn è filtrato da un esercizio costante dell'intelligenza. Questa lucidità, negli anni Settanta, gli costerà la condanna e l'anatema della sinistra dogmatica e neostalinista che finirà per accusarlo di connivenza con il regime di Pinochet. Quegli stessi che allora non alzarono un dito per difendere Reinaldo Arenas e che oggi si adattano come tanti putini* alla nuova situazione tentarono di cancellarlo dalla faccia della terra, di delegittimare una voce che del resto si è sempre considerata una voce bastarda, figlia dell'imperioso caso e della necessità, che ha muso di cane.

Noi cileni ci meritiamo Lihn? Questa è una domanda inutile che lui non si sarebbe mai permesso di fare. Io credo che ce lo meritiamo. Non molto, non così tanto, ma ce lo meritiamo, se non altro se lo meritano le anime pure, i principi idioti e gli allegri analfabeti che il paese ha prodotto con strana dovizia e che ancora oggi, a detta dei viaggiatori, continua a produrre, sebbene in quantità più limitate. Visto sotto una certa luce, anche Lihn potrebbe essere un principe idiota e un allegro analfabeta.

Nell'esercizio della poesia, alla quale Lihn fu sempre fedele, c'è un solo poeta in lingua spagnola che gli si possa paragonare, Jaime Gil de Biedma, anche se il ventaglio di registri di Lihn è molto più ampio. Nell'esercizio del saggio, della recensione, del manifesto e perfino del libello, non vi fu in Cile scrittore più libero e dalla mano più sicura. Nella narrativa non raggiunse i livelli di Donoso o di Edwards, ma rimarrà sempre il sospetto che in fondo anche lui, come del

* Ah, mio ipocrita lettore, non è gergo messicano, è Vladimir Putin [N.d.A.].

resto tutti i grandi poeti, di questo paese, giudicasse l'arte di creare narrazioni come qualcosa di superfluo, qualcosa che non gli avrebbe salvato la vita.

I suoi racconti, però, sono ancora vivi, così come è viva *La orquesta de cristal*, libro mitico per la sua introvabilità, che non ho il coraggio di chiamare romanzo, pur sapendo che, se in qualche modo lo si deve chiamare, è la parola romanzo quella che più si attaglia a questo libro misterioso. Di fatto, ci sono due prosatori da scoprire nella generazione del Cinquanta: Lihn e Giaconi.

È strano pensare adesso a Lihn, a Giaconi, a Parra, a Teillier, a Rodrigo Lira, a Gonzalo Rojas, a poeti come Maquieira e Bertoni, a narratori giovani come Contre-ras e Collyer, è strano pensare a loro e a molti altri. Ti dà la strana sensazione che la letteratura sia stata all'altezza della realtà. La famosa rea, la rea, la rea, la re-al-tà.

TUTTE LE COSE DI CUI PARLO CON FRESAN

A Rodrigo Fresan mi unisce un'amicizia fondata non solo sulla simpatia (che da parte mia è piena d'affetto), ma anche sulle nostre interminabili conversazioni, che spesso si trasformano in discussioni sui temi più astrusi, cosa che non sempre riusciamo a fare a Barcellona, perché io vivo sulla Costa Brava, e neppure sulla Costa Brava, più precisamente nel soggiorno di casa mia a Blanes, perché lui vive a Barcellona, e anche se tutti e due viaggiamo parecchio, lui più di me, nessuno dei due ha l'automobile né sa guidare, e il tempo ci sta rendendo sedentari.

In linea di principio si potrebbe dire che parliamo di molte cose. Cercherò di enumerarle senza ordine gerarchico. 1) Dell'inferno latinoamericano che si concentra, soprattutto nei fine settimana, in certi Kentucky Fried Chicken e McDonald's. 2) Delle gesta del

fotografo di Buenos Aires Alfredo Garofano, amico d'infanzia di Rodrigo, e ora amico mio e di chiunque abbia un minimo di sensibilità. 3) Delle cattive traduzioni. 4) Dei serial killer e degli assassini di massa. 5) Dell'ozio proiettivo come antidoto contro il verso proiettivo. 6) Dell'ingente quantità di scrittori che farebbero bene ad andarsene in pensione dopo il primo libro o il secondo o il terzo o il quarto o il quinto. 7) Della superiorità dell'opera di Basquiat su quella di Haring, o viceversa. 8) Dell'opera di Borges e dell'opera di Bioy. 9) Dell'opportunità di ritirarsi in un rancho in Messico, vicino a un vulcano, per metterci a scrivere La trilogia dell'avvoltoio. 10) Dei loop spaziotemporali. 11) Di alcune sconosciute maestose che ti avvicinano in un bar e ti dicono all'orecchio che hanno l'aids (o che non ce l'hanno). 12) Di Gombrowicz e di che cosa intendesse per immaturità. 13) Di Philip K Dick, che entrambi ammiriamo senza riserve. 14) Dell'eventualità di una guerra fra Cile e Argentina e delle sue possibili e impossibili conseguenze. 15) Della vita di Proust e della vita di Stendhal. 16) Di quello che fanno alcuni professori negli Stati Uniti. 17) Dell'attività sessuale delle scimmiette titi e delle formiche e dei grandi cetacei. 18) Dei colleghi che bisogna evitare come se fossero bombe calamita. 19) Di Ignacio Echevarría, che entrambi amiamo e ammiriamo. 20) Di alcuni scrittori messicani che a me piacciono e a lui non piacciono, così come di alcuni scrittori argentini che a me piacciono e a lui non piacciono. 21) Dei modi dei barcellonesi. 22) Di David Lynch e del profluvio di parole di David Foster Wallace. 23) Di Chabon e Palahniuk, che a lui piacciono e a me no. 24) Di Wittgenstein e della sua abilità di idraulico e falegname. 25) Di alcune cene crepuscolari che in realtà, con sorpresa di chi vi partecipa, si trasformano in commedie in cinque atti. 26) Dei concorsi spazzatura della tele. 27) Della fine del mondo. 28) Del cinema di Kubrick, che io, a causa dello smisurato entusiasmo di Fresán, comincio

a detestare. 29) Della guerra incredibile fra il pianeta degli esseri-romanzo e il pianeta degli enti-racconto. 30) Della possibilità che quando il romanzo si sveglierà dal suo sonno di ferro, il racconto sarà ancora lì.

Naturalmente, questi trenta punti non esauriscono neppure lontanamente i nostri argomenti di conversazione. Solo un paio di cose da aggiungere. Rido moltissimo quando parlo con Fresán. Raramente parliamo della morte.

RICORDI DI LOS ANGELES

Qualche mese fa, su un volo da Madrid a Barcellona, mi toccò sedermi accanto a un giovane cileno. Venne fuori che era di Los Angeles, Bio-Bio, il posto dove più a lungo ho vissuto in Cile, Lui andava al Cairo, in viaggio d'affari, solo Dio sa cosa vendesse, e la conversazione fu breve e piuttosto discreta. Disse che Los Angeles era cresciuta molto ma era rimasta un paese, fece il nome di due o tre fabbriche, parlò di un'azienda agricola che produceva non so cosa. Era un giovane discreto e profondamente ignorante, ma sapeva viaggiare in prima classe.

Quando l'aereo decollò cedetti il posto a una signora che voleva stare vicino ai suoi figli e andai a sedermi accanto a un fotografo che sudava senza sosta. Il fotografo aveva tutta l'aria di essere pakistano, e così pensai che forse nel giro di due minuti avrebbe tirato fuori un taglierino e sequestrato l'aereo. Se proprio devo morire, mi dissi, preferisco farlo mordendo i talloni di un pakistano piuttosto che seduto di fianco a un cileno di Los Angeles. Poi mi misi a ricordare la mia infanzia e parte della mia adolescenza in quella città o paese.

Con sorpresa, mi accorsi di ricordare molte cose. Ricordavo, per esempio, le pareti di casa mia che erano di legno. E di come si bagnavano le assi (e i listoni del

pavimento) quando cadevano quelle piogge interminabili del Sud. E mi ricordavo anche di una nana che abitava a cinque o sei case da noi. Una nana di origine tedesca, insegnante di qualcosa in una scuola, che sembrava la viva immagine dell'esilio, almeno l'immagine ottocentesca, l'immagine pontica. Per un pezzo pensai che quella donna fosse, in realtà, un'extraterrestre.

Altri ricordi: una ragazza chiamata Loreto, un'altra chiamata Verónica, le sorelle Saldivia, un'altra di cui ho dimenticato il nome ma che baciai l'ultimo giorno prima di partire. I campionati di calciobalilla. Il volto del mio amico Fernando Fernández. Le crisi d'asma di mia madre. Un pomeriggio in cui credetti di impazzire. Un altro pomeriggio in cui bevvi sangue d'agnello.

A Los Angeles compresi che la pratica di qualunque sport era un atto aberrante, che fra O'Higgins e Giraut de Bornelh, sceglievo Giraut, che senza varcare la soglia di casa potevo conoscere il mondo.

Naturalmente feci altre cose che ricordo: battei il mio record personale di masturbazione, battei il mio record personale di pagine lette in un giorno, battei il mio record personale di giorni di scuola saltati, battei il mio record personale di ore perse senza fare assolutamente niente.

Fui felice laggiù, ma meno male che i miei decisero di andarsene.

AUTOBIOGRAFIE: AMIS & ELLROY

Mi sono sempre parse detestabili le autobiografie. Che perdita di tempo quella del narratore che cerca di venderci gatti per lepri, quando quel che deve fare uno scrittore è catturare draghi e travestirli da lepri. Do per scontato che in letteratura un gatto non è mai un gatto, come chiariò una volta per tutte Lewis Carroll.

Poche sono le autobiografie veramente memorabili. In America latina, probabilmente nessuna. In questi giorni è uscito il primo volume delle memorie di García Márquez. Non l'ho ancora letto, ma mi si rizzano i capelli al solo pensiero di cosa può averci scritto il nostro premio Nobel. Tanto più che me lo immagino lottare contro la malattia, tirando fuori le forze da dove ne rimangono poche, solo per eseguire un esercizio di malinconia intorno al proprio ombelico.

Tempo fa lessi le autobiografie di due dei migliori scrittori in lingua inglese viventi: *Esperienza*, di Martin Amis, e *I miei luoghi oscuri*, di James Ellroy. Questi due libri hanno in comune il fatto di essere stati scritti da autori giovani, vale a dire da autori che in teoria non sarebbero nell'età in cui si stende un bilancio della propria vita, perché questa, salvo imprevisti, è ben lontana dall'aver imboccato la dirittura finale. Fin qui arriva la somiglianza e di qui in poi i due libri si separano per sempre. Amis scrive un'autobiografia brillante, pedante, molle, la vita di uno scrittore figlio di scrittore. Ellroy, che molti disprezzano per motivi imbecilli, ritenendolo un autore di genere, scrive un'autobiografia di parte, memorie che emergono direttamente dai confini dell'inferno. In realtà quello che Ellroy si propone è indagare e ricostruire, senza nascondere nulla, la vita di sua madre, gli ultimi giorni della vita di sua madre, violentata e assassinata nel 1958 senza che ne sia mai stato scoperto l'assassino.

Poiché il delitto sembra essere il simbolo del Novecento, anche nelle memorie di Amis c'è un serial killer, l'infame Fred West, nel cui giardino furono rinvenuti i resti di otto donne, una delle quali era una cugina di Amis scomparsa molti anni prima. Ma Amis, quando si avvicina all'abisso, chiude gli occhi, perché sa, da bravo studente universitario che ha letto Nietzsche, che se scruta nell'abisso l'abisso scruterà dentro di lui. Anche Ellroy lo sa, pur non avendo letto Nietzsche, ma la principale differenza sta in questo: Ellroy tiene gli

occhi aperti. Anzi, non solo tiene gli occhi aperti, Ellroy è capace di ballare la conga mentre l'abisso scruta dentro di lui.

Il libro di Amis non è un brutto libro. Ma quasi tutti i libri precedenti di Amis sono migliori. Chi cercherà in *Esperienza* l'autore di *Money* o di *London Fields* o dell'*Informazione* o del *Treno della notte* rimarrà deluso. Il libro di Ellroy, invece, è un libro esemplare. La seconda o la terza parte, quella che racconta l'infanzia e l'adolescenza di Ellroy dopo la morte di sua madre, è una delle cose migliori che siano state scritte in qualsiasi lingua negli ultimi trent'anni.

Il libro di Amis finisce con dei bambini. Finisce con la pace e l'amore. Il libro di Ellroy finisce con le lacrime e la merda. Finisce con un uomo solo che rimane in piedi. Finisce con il sangue. Vale a dire, non finisce mai.

LO STRANO SIGNOR ALAN PAULS

La prima cosa sua che ho letto fu un racconto assolutamente originale, *El caso Berciani*, pubblicato nell'antologia Buenos Aires di Juan Forn, Anagrama, 1992. In quel libro, che raccoglie testi di autori della rilevanza di Piglia, Aira, Saccomanno o Fresán, il racconto del signor Pauls si distingueva per diversi motivi, il più notevole dei quali era un'anomalia: c'era qualcosa nel *Caso Berciani* che faceva pensare a un loop spaziotemporale, non tanto per l'argomento, che del resto c'entrava poco con queste cose, voglio dire, il racconto non era di fantascienza né niente del genere, ma per il concatenarsi dei fatti, per la feroce entropia appena intravista, per la disposizione dei paragrafi e delle frasi.

Per molto tempo sono stato un fervido lettore di questo scrittore di cui conoscevo un solo racconto. Sapevo poco di lui: era nato a Buenos Aires nel 1959, aveva pubblicato due romanzi che non ero mai riu-

scito a trovare, *El pudor del pornógrafo* e *El coloquio*, e un saggio su Manuel Puig. E così per molto tempo mi sono dovuto accontentare - ed è stato più che sufficiente - di leggere e rileggere *El caso Berciani*, che a questo punto considero, com'è evidente, un racconto perfetto, ammesso che esistano mostri perfetti, ipotesi poco ragionevole.

Finché un giorno entrai in contatto con il favoloso signor Pauls. Non so se fui io a scrivergli o se fu lui a scrivere a me. Credo sia stato lui. Una lettera la cui asciuttezza mi impressionò. Mi fece tremare, addirittura. In quella lettera mi parlava di un viaggio in automobile in compagnia di sua figlia, una bambina più o meno dell'età di mio figlio, forse un po' più piccola. Il viaggio, a quanto capii dopo aver riletto la sua lettera dieci volte (vizio contratto con *El caso Berciani*), cominciava nel centro di Buenos Aires per finire in estrema periferia. La piccola Pauls sembrava una bambina intelligentissima. Suo padre, un guidatore provetto. Il mondo, inospitale. Risposi alla lettera mandando i miei saluti alla bambina, da parte mia e da parte di mio figlio. Forse qui commisi un'indelicatezza, perché il signor Pauls tardò a rispondermi, adducendo non so quali problemi col computer. Sua figlia fece orecchi da mercante riguardo ai saluti di mio figlio.

Poco dopo lessi due racconti o due frammenti di una saga ipocondriaca o medica, firmati dal signor Pauls, che a quanto mi è dato sapere sono rimasti inediti. Entrambi i racconti o frammenti o quello che sono mi parvero perfetti, dei mostri perfetti. Giunto a questo punto, come qualunque lettore comprenderà, la sola cosa che desideravo era poter leggere altre cose sue. Quindi chiesi a Rodrigo Fresán (che, oltre a essere amico del signor Pauls, fu per qualche tempo suo vicino di casa) di fare incetta, nel suo prossimo viaggio in Argentina, di tutto quel che fosse riuscito a trovare di quell'autore. E così lessi Wasabi, il suo terzo e per ora ultimo romanzo, che racconta la crescita e l'impossibi-

le, tale alla fine si rivela, ammaestramento di un foruncolo, e il suo libro di saggi su Borges, *El factor Borges*, un libro stupendo, come *Wasabi*, che fin dall'inizio pone una serie di interrogativi borgesiani: il libro è firmato da Alan Pauls e Nicolás Helft, eppure il copyright dichiara che il testo è di Alan Pauls e le immagini riprodotte con dovizia appartengono agli archivi della Fundación San Telmo. Allora perché il libro esce a firma di Nicolás Helft? E chi è Nicolás Helft? Secondo Fresán, Nicolás Helft è il proprietario di alcune delle illustrazioni o dei facsimili che compaiono nel libro. Io non ci credo. E neppure credo sia un eteronimo creato dal signor Pauls, poco incline a eccessi portoghesi, credo piuttosto che sia l'ombra di un'ombra, l'ombra di un conte polacco, per esempio, o l'ombra di una certa sconcertante lucidità.

Ricordo una lettera che mi scrisse molto tempo fa il signor Alan Pauls. Mi diceva di essere andato con sua moglie - e presumo con la sua bambina - in una comune hippie uruguaiana. Non a viverci, chiariva, a passarci un po' di tempo. In quei giorni la sola cosa che avesse fatto, così capii dopo aver letto dieci volte la sua mail, fu terminare la lettura di un lungo romanzo e osservare una specie di duna che il vento spostava in modo più che percettibile. Ma la cosa strana era che nessuno se ne rendeva conto. Insomma, così va il mondo, caro signor Pauls, pensai dopo la lettura numero dieci. Lei è uno dei migliori scrittori latinoamericani viventi e siamo in pochissimi a goderne e a rendercene conto.

JAVIER ASPURÚA AL PROPRIO FUNERALE

Ho saputo, non molto tempo fa; della morte di Javier Aspurúa. L'ho saputo da un amico di passaggio a Barcellona e da una lettera che mi ha portato la posta elettronica. Le circostanze della sua morte, come

spesso avviene in questi casi, non sono del tutto chiare. Aspuriúa, secondo i miei calcoli, doveva avere più di settant'anni. Era malato, secondo uno dei miei due informatori, aveva solo un raffreddore, secondo l'altro. Comunque fosse, una sera, mentre passeggiava convalescente per Quilpué o forse per Villa Alemana (abitava in una di queste due città, ora non riesco a ricordare quale), un veicolo l'ha travolto e lui ha smesso di respirare, vale a dire è morto.

Raccontano alcuni amici o conoscenti che il suo esordio nel mondo della letteratura, della letteratura professionale, diciamo, avvenne quando già aveva più di cinquantacinque anni, altri dicono sessanta, dopo un oscuro pensionamento anticipato. Era funzionario pubblico. Questa sua nuova carriera, del resto, fluì sempre entro gli argini (o i canali irrigui, tanto per rimanere in ambito idrografico) della più stretta discrezione. Che si sappia, Aspuriúa ha scritto solo recensioni. Che si sappia, le sue opere complete sono riunite su «Las Ultimas Noticias» e basterebbe un libro di cento pagine, anche se potrei sbagliarmi, per contenerle.

Lo conobbi nel 1999, a Santiago. Fu la prima e ultima volta che lo vidi. Lui era lì per consegnare il suo pezzo, io ero in compagnia di Andrés Braithwaite e Rodrigo Pinto. Lo ringraziai per la recensione favorevole che aveva dedicato a uno dei miei libri. Lui arrossì e si mise a guardare il soffitto. Poi andammo in un bar e a un certo punto della serata al nostro tavolo c'erano più di otto persone e tutti parlavano e avevano un'opinione, tranne Javier Aspuriúa, che rimaneva in silenzio. Accanto a lui c'era un sacchetto di plastica pieno di libri. Poiché la conversazione generale non mi interessava, andai da lui e gli chiesi quali libri avesse comprato. Mi passò il sacchetto perché li vedessi da me: romanzi inglesi. Parlammo degli autori di alcuni di essi. Più tardi il signor Aspuriúa consultò l'orologio e disse che doveva andare, altrimenti avrebbe perso l'ultima corriera per Quilpué o per Villa Alemana.

Lo accompagnai fuori. Quando lo persi di vista pensai all'uomo invisibile, ma pochi secondi dopo, mentre mi giravo per rientrare nel bar, capii con l'inappellabilità di una mazzata che Aspuriá non aveva niente a che vedere con l'invisibilità, al contrario, tutti i suoi gesti, tutta la sua timidezza, persino la sua discrezione, facevano pensare a un uomo pienamente consapevole, forse dolorosamente consapevole della propria visibilità e della visibilità altrui. In questo senso, pensai, ma lo pensai solo molto più tardi, forse sull'aereo che mi riportava in Spagna, i libri che leggeva sempre con entusiasmo, un entusiasmo nel quale si indovinava l'adolescente che certi pensionati portano sempre con sé, erano come aspirine contro il mal di testa o come gli occhiali scuri, completamente neri, che si mettono certi pazzi per non vedere assolutamente nulla e riposare, perché la realtà, vissuta giorno dopo giorno come visibilità, stanca ed estenua e può far impazzire. Forse fu questo il suo rapporto con i libri. O forse no. Forse dai libri lui si aspettava, voglio crederlo ora che è morto, messaggi in bottiglia o droga pesante o finestre dalle quali, in rare occasioni, si può veder passare come un lampo il coniglio bianco di Alice.

Secondo Braithwaite, che è andato al suo funerale, a un certo punto si vide, davvero, un coniglio correre fra le tombe. Non bianco, ma grigio o marroncino, forse era una lepre, ma della stessa famiglia in fin dei conti.

PER ARRIVARE DAVVERO A MADRID

Fra i molti modi di andare a Madrid, il mio preferito è l'autostop, come quando ero Pel di Carota, per dirlo con le malinconiche parole di Renard nel suo *Diario*, quella volta che cercando di alzarsi dal letto si fece la pipì addosso perché era malato e ormai non c'era più nulla da fare, ammesso che si possa fare qualcosa in

un mondo (e in un letto, che è il rovescio della medaglia su cui è impressa la metafora del mondo) nel quale la densità degli atti volontari e involontari è tutto tranne che sogno e desiderio, è un fatto tangibile e in una certa misura irrimediabile: quel liquido giallo che scorre lungo la gamba e che l'autore francese, il grande amico di Schwob, osserva con curiosità e distacco ricordandosi di un bambino che era lui stesso, e di cui, per di più, aveva scritto molti anni prima.

Fra i tanti alberghi di Madrid io preferisco quelli che si trovano fra la Plaza de Santa Ana e la Plaza Lavapiés. Come quando facevo l'autostop e riuscivo a resistere parecchi giorni senza mangiare e senza dormire. Certamente conosco anche alberghi migliori, come il Wellington, per esempio, l'albergo dove un giorno vidi la baronessa von Thyssen seduta da sola nella hall, protetta da una pelliccia bianca come fosse uno scudo o la ruvida coperta con cui i vagabondi e i senzatetto si difendono dai rigori dell'inverno, e a ogni secondo che passava era sempre più Tita Cervera e sempre meno baronessa.¹⁹

A ben guardare, vivere o stare a Madrid non è molto diverso da vivere o stare a Tacuarembó. L'aria, forse, è diversa. La sua luminosità, a volte, acceca l'anima per farci vedere più chiaramente le cose: le strade congelate, quel gergo dialettale del castigliano che si parla così bene nella vecchia capitale della madrepatria.

E le donne, le figlie del popolo di Madrid, vale a dire le bionde e le brune, aggiungono mistero a una materia già ricca di mistero, anche se si sa che noi spagnoli, come noi ispanoamericani, non solo abbiamo ricevuto un'educazione disastrosa, ma per di più siamo un disastro a letto. A ciò si deve forse lo sguardo che si coglie negli occhi delle madrileni, fatto per metà di sarcasmo e per metà di Mérimée.

La verità è che Madrid è una città che non esiste. Malgrado tutti i guerrieri e sacerdoti che partirono dalla *villa y corte* e mai più vi fecero ritorno, malgrado

tutte le donne di Madrid, malinconiche e pratiche nella regione più insensata della Meseta.

O forse Madrid è una città immaginaria, alla quale bisogna arrivare in autostop e non in volo, a venticinque anni e non a quasi cinquanta.

IL BUKOWSKI DELL'AVANA

Dire a qualcuno che è il Bukowski dell'Avana può essere in un certo senso perfino lusinghiero, un complimento e non un insulto, ma dirlo a uno scrittore, a uno scrittore cubano, be', non so, può essere quasi una forma aperta o velata di disprezzo, perché Bukowski, che fu un eccellente poeta, un poeta ubriacone formatosi su pessime traduzioni di Li Po, altro ubriacone leggendario, è caduto negli ultimi anni nel discredito totale, cosa che sembra un po' ingiusta, perché se come romanziere non volò mai a grandi altezze, come scrittore di racconti nella tradizione che va da Twain a Ring Lardner è autore di alcuni testi notevoli.

Pedro Juan Gutiérrez viene definito dalla critica il Bukowski dell'Avana e, in effetti, sono molte le cose che il cubano condivide con il nordamericano: una vita di molteplici mestieri, quasi tutti apparentemente lontani dalla letteratura; un successo tardivo, una scrittura semplice - anche se su questo punto bisogna usare moltissime cautele -, alcuni temi comuni, come le donne, l'alcol e la lotta per sopravvivere una settimana in più. E poi, come capita a Bukowski, i suoi romanzi sono notevolmente inferiori ai suoi racconti.

In una parola: Pedro Juan non viene preso sul serio, cosa che a lui, immagino, non importa un accidente, perché da una parte è abituato a non essere preso sul serio e dall'altra non credo che essere preso sul serio sia precisamente quello che cerca. La sua immagine pubblica non potrebbe essere più contraddittoria: c'è

chi vede in lui lo scrittore priapeo per eccellenza, il prodotto caraibico ideale. In questo senso Gutiérrez è come un Prometeo sessuale scatenato. Il suo desiderio per le donne non bada a età (anche se certamente nessuno dice di lui che sia un pedofilo, semmai il contrario), né a razze (Gutiérrez inalbera la bandiera dell'arcobaleno), né a rancori personali (è capace di innamorarsi delle peggiori vipere della terra). So di lettori che si domandano da dove questo fauno tiri fuori il tempo per scrivere, dal momento che sembra starsene tutto il giorno a scopare. So anche di lettori che pensano che Gutiérrez sia una spia castrista e che un'équipe di commissari gli scriva i libri mentre lui si dedica a tutt'altro. Dovrebbero essere parecchio fuori di testa i servizi di sicurezza castristi per inventarsi uno scrittore così.

Nei racconti di Gutiérrez, a parte il sesso e la droga e l'ansia di sopravvivere, la protagonista è L'Avana. Un'Avana in uno stato pietoso, comatoso, dove parlare di Rivoluzione ormai non funziona più nemmeno come battuta di spirito. In realtà, più che comatosa, L'Avana di Gutiérrez è anemica e febbricitante. Comatose erano Bucarest, Kiev, Sofia. La fragilità degli abitanti dell'Avana, però, è simile a quella dei cittadini delle ex città comuniste e si discosta di poco dalla fragilità dei cittadini di qualunque altra città dell'America latina. I racconti di Gutiérrez, in questo senso, si inseriscono nel caos della storia (non solo delle storie individuali) e, nonostante lui sia il Bukowski dell'Avana, sono più reali e autentici e spesso assai meglio narrati di molti racconti di autori che la critica considera seri, e che ancora si dibattono nelle sempre più pestilenziali acque del boom, tanto per fare un esempio vicino, oppure tentano, in modo piuttosto patetico, di ammantarsi dei panni della flemma e dell'aristocrazia, in un continente dove non esiste aristocrazia e dove le cose più terribili accadono a due centimetri dalle nostre scolorite - per dirlo in qualche modo - facce.

Cuba sta male. L'America latina sta male. Gutiérrez non sembra stare molto meglio. Eppure ho la netta impressione che rimanga fedele ai suoi princìpi o alla sua natura. Chi voglia farsene un'idea può leggere la *Trilogia sporca dell'Avana* o i tre tascabili in cui la casa editrice Anagrama ha riunito tutti i suoi racconti pubblicati finora.

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ SOTTO L'URAGANO

Qualche anno fa i miei amici che vivono in Messico, stanchi di sentirmi chiedere informazioni, e per di più sempre più dettagliate, sulle donne assassinate a Ciudad Juárez, decisero, a quanto pare di comune accordo, di incentrare e scaricare questo compito su Sergio González Rodríguez, che è uno scrittore, saggista e giornalista e chissà quante altre cose ancora, e che secondo loro era la persona più informata su questo caso, un caso unico negli annali del crimine latinoamericano: più di trecento donne violentate e assassinate in un arco di tempo estremamente breve, dal 1993 al 2002, in una città al confine con gli Stati Uniti di appena un milione di abitanti.

Non ricordo in quale anno entrai in contatto epistolare con Sergio González Rodríguez. So solo che il mio affetto e la mia ammirazione per lui non hanno fatto che crescere da allora. Il suo aiuto, tecnico, diciamo, per la stesura del mio romanzo, che ancora non ho finito e non so se mai finirò, è stato sostanziale. Ora è uscito il suo libro *Ossa nel deserto*, un libro che indaga direttamente sull'orrore e che Sergio ha presentato in questi giorni a Barcellona. Prossimamente il libro verrà presentato a Città del Messico e poi a Guadalajara, durante la FERIA del Libro. Ed è probabile che venga tradotto in altre lingue. Ma prima sono successe altre cose. Fra queste, un tentato omicidio dal

quale Sergio si è salvato per un pelo. E vari pedinamenti. E minacce e intercettazioni telefoniche. Cose che avrebbero spaventato chiunque, ma che Sergio, con una calma demolitrice, ha vissuto come chi sta a guardare la pioggia.

Bisogna dire che, più che una pioggia, quel che Sergio ha osservato e poi in qualche modo vissuto è un uragano. Il suo libro, che esce nella collana Crónicas di Anagrama, la quale annovera libri di Wallraff, Kapuściński e Michael Herr, non solo non sfigura in mezzo a questi miti del giornalismo, ma proprio come loro trasgredisce alla prima occasione le regole del giornalismo per addentrarsi nel non-romanzo, nella testimonianza, nella ferita e persino, nella parte finale, nella trenodia. *Ossa nel deserto*, quindi, non solo è una fotografia imperfetta, come non avrebbe potuto essere altrimenti, del male e della corruzione, ma diventa una metafora del Messico e del passato del Messico e del futuro incerto di tutta l'America latina. È un libro che non appartiene alla tradizione avventuriera ma alla tradizione apocalittica, che sono le uniche tradizioni rimaste vive nel nostro continente, forse perché sono le uniche in grado di avvicinarci all'abisso che ci circonda.

Ieri, però, Sergio è venuto a casa mia e abbiamo parlato di cose più lievi. La mia bambina si è impossessata di Paola, la ragazza che era con lui. Carolina ha servito prosciutto e formaggi. Abbiamo aperto una bottiglia di vino. Sergio mi ha portato in regalo mezzo chilo di caffè della mia rimpianta e aborrita torrefazione La Habana, di calle Bucareli. Paola e Carolina hanno fumato una Delicados senza filtro. Poi io sono rimasto zitto e ho pensato che se una volta o l'altra mi trovo in una situazione davvero di merda sarà una garanzia avere González Rodríguez al mio fianco. *Viva México*.

Non molti anni fa ho visto in televisione un film tratto da questo libro, anche se allora non avevo idea che il libro esistesse. Era molto tardi, verso le quattro del mattino, e il film era già cominciato. Eppure mi parve magnifico. Dire che era sobrio e contenuto sarebbe troppo facile: lo era, ma non era questo evidentemente quel che contava, e nemmeno che gli attori fossero bravissimi. La principale virtù del film, o almeno così mi parve quell'unica volta che lo vidi, era il suo carattere di opera aperta, di abbozzo così stimolante da spingere lo spettatore a riempire i vuoti con due o tre o dieci film mentali che non c'entravano per nulla, almeno in apparenza, con quel che succedeva sullo schermo.

Poco tempo fa mi sono imbattuto nel libro che ha ispirato il film, *84, Charing Cross Road* e, contrariamente a quanto di solito succede, mi è parso ancora più bello del film. L'autrice è Helene Hanff e il volume in questione, di meno di cento pagine, è costituito dalle lettere autentiche che la signorina Hanff, newyorkese, povera, ebrea, aspirante scrittrice, invia a un libraio di Londra negli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Le lettere, all'inizio, parlano esclusivamente di argomenti da bibliofili, ma la signorina Hanff non tarda a immischiarsi nella vita di tutti i dipendenti della libreria. Come fa? Be', inviando regali indispensabili, cose come uova in polvere (prima novità: non avevo idea che fossero mai state messe in commercio delle uova in polvere), prosciutto, zucchero, caffè; e perfino, con l'andare del tempo, regali non così indispensabili, come calze di nylon per le commesse e per la moglie del libraio.

Regali che commuovono gli inglesi (in Inghilterra molte cose sono soggette a razionamento) e commuovono il lettore e stabiliscono una specie di fratellanza fra la signorina Hanff e i suoi amici epistolari. Natu-

ralmente, anche gli inglesi cominciano a inviare regali alla signorina Hanff: copriletti o tovaglie, libri rari, fotografie. Giunto a questo punto, il lettore, per non essere da meno, si mette a piangere e nelle sue lacrime, se uno ha voglia di perdere un po' di tempo a esaminare le proprie lacrime, cosa niente affatto raccomandabile, può trovare l'oscuro meccanismo di certi testi di Dickens: le migliori lacrime sono quelle che ci rendono migliori, e sono, al tempo stesso, quelle che non si allontanano troppo dalla risata.

Ci sono altre curiosità nel libro dell'ammirevole signorina Hanff (Filadelfia 1918-New York 1997). Per esempio, il fatto dimostrabile che non comprava mai un libro senza prima averlo letto in una biblioteca pubblica; questo significa che ci troviamo davanti a una grande rilettrice, prima che a una grande lettrice. E ancora: il suo assoluto disdegno per la narrativa, che solo con gli anni si andò temperando. Di quest'ultimo aspetto dà buona prova 84, *Charing Cross Road*, nel quale tanto le lettere di lei quanto le lettere dei suoi corrispondenti londinesi sono, contrariamente alle impressioni che potrebbero trarci in inganno, assolutamente autentiche.

Un ultimo particolare: la libreria Marks & Co, che trattava libri usati e offriva i suoi servigi al pubblico al numero 84 di Charing Cross Road, non esiste più. Mai suoi prezzi modici, la sua profonda competenza in materia libraria e la gentilezza di chi vi lavorava sopravvivono in questo libro come esempio ai futuri librai e alle future librerie, due specie a rischio di estinzione.

JAUME VALLCORBA E I PREMI

Giorni di riconoscimenti per Jaume Vallcorba, il fondatore della casa editrice catalana Quaderns Crema e della casa editrice in lingua castigliana El Acantilado,

che ha ricevuto buone notizie: Imre Kertész ha preso il Premio Nobel. Nessuno finora si era accorto di lui, tranne Vallcorba, che è un esperto nello scovare ristoranti nascosti e libri e autori rari. In realtà Vallcorba è un esperto di molte cose.

Una volta parlammo di Giraut de Bornelh, un trovatore provenzale del quale credevo di sapere qualcosa, e di Jaufré Rudel, e forse perfino di Marcabru, quando di colpo Vallcorba si mise a recitare questi tre trovatori nella loro lingua, direi addirittura con l'accento provenzale o occitano dell'epoca in cui furono composti quei versi, con le varianti regionali opportune. Sono cose che, dette così, di punto in bianco, potrebbero intimorire chiunque.

Voglio dire: la sua conoscenza esaustiva della letteratura medioevale o della letteratura latina. La punta di un iceberg profondo e solido intorno a cui ruota, a volte in modo armonioso e a volte caotico, ciò che appartiene a tutti e che si chiama cultura europea. Ma basta conoscere Jaume Vallcorba per perdere ogni prevenzione o timore. La cultura, ci dice con ogni cosa che fa, è gioco ed è rischio (gioco e rischio dell'intelligenza), e se alla fine non ci facciamo una franca risata non vale la pena.

Solo così si capisce il suo catalogo e il prestigio che in pochi anni ha raggiunto El Acantilado. Chi, se non lui, avrebbe osato pubblicare Stefan Zweig o Schnitzler? Lafcadio Hearn, Braque, Satie? Chi poteva prendersi il gusto di pubblicare *Il cantico dei cantici* di Guido Ceronetti, di fare una seconda edizione dei *Liricos griegos arcaicos* di Juan Ferraté, quando era chiarissimo, o così sembrava, che i pochi, come noi, che erano interessati a questo libro ne possedevano già la prima edizione, pubblicata secoli fa da Seix Barral, e quindi non avrebbero comprato la sua? O, colmo dei colmi, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, di Francesco Colonna? Ma la cosa davvero incredibile di Vallcorba, mi viene in mente adesso che lui è a Stoccolma ospite di Kertész, è il suo

atteggiamento nei confronti dei libri, la sua instancabile curiosità, la sua incredibile modestia.

Modestia che è ancora cresciuta, se possibile, quando gli è stato conferito, quest'anno, il premio al miglior editore di Spagna. E che non gli impedisce minimamente di andarsene in giro a visitare librerie strane quanto i ristoranti dove pranza, o di continuare a intrattenersi con autori inediti che altri editori liquiderebbero in mezzo minuto, o di imbarcarsi (con cautela, ma anche con slancio) in imprese nelle quali si imbarcano soltanto, a quanto ne so, i catalani, alcuni catalani. Anzi, stringendo ancora il cerchio direi: alcuni editori catalani.

Ho avuto la gioia di conoscerne tre. Uno mi ha insegnato molto. L'altro è una persona incantevole, nel senso medioevale del termine, per usare la terminologia del sacrificio Rudel. Il terzo è Jaume Vallcorba, di cui ignoro quale sarà il destino, ma della cui esistenza ringrazio Dio. Non per me, che non credo in Dio e che ho già letto tutto quel che dovevo leggere, ma per i lettori. Eppure anche per me.

TIZIANO RITRAE UN UOMO MALATO

A Firenze si trova questa curiosa tela di Tiziano. Per lungo tempo non si seppe chi ne fosse l'autore. Dapprima fu attribuita a Leonardo e poi a Sebastiano del Piombo. Pur senza una prova definitiva, oggi tutti i critici sono inclini a ritenerla opera di Tiziano. Nel quadro vediamo un uomo ancora giovane, con i capelli lunghi e ricciuti, di color marrone scuro, forse con una leggera sfumatura rossiccia, la barba e i baffi, che, in posa, lascia vagare lo sguardo verso destra, probabilmente in direzione di una finestra che noi non vediamo, una finestra che tuttavia possiamo immaginare chiusa, con le tende aperte o sufficientemente aperte da lasciar pe-

netrare nella stanza una luce gialla, luce che il tempo confonderà con le vernici che coprono l'olio.

Il volto del giovane è bello e profondamente pensoso. Guarda la finestra, se davvero la guarda, ma probabilmente ciò che vede avviene solo all'interno della sua testa. Non si tratta, però, di una fuga. Forse Tiziano gli aveva detto di mettersi così, di dirigere il volto verso quella luce, e il giovane non fa altro che obbedirgli. Si direbbe, d'altra parte, che abbia davanti a sé tutto il tempo del mondo. Con questo non voglio dire che il giovane pensi di essere immortale. Al contrario. Il giovane sa che la vita si rinnova e che l'arte del rinnovamento è, spesso, la morte. Il suo volto denota intelligenza e nei suoi occhi e sulle labbra è percepibile una lieve contrazione di tristezza o forse, più che di tristezza, di malavoglia, il che non smentisce il fatto che in un determinato momento si senta padrone di tutto il tempo del mondo, perché se è vero che l'uomo è una creatura del tempo, ipoteticamente (o artisticamente, seme lo permettete) il tempo è anche una creatura dell'uomo.

Di fatto, in quest'olio il tempo, rappresentato con i tratti dell'invisibilità, è un gattino posato sulle mani del giovane, mani guantate, o meglio, sulla mano destra guantata che si posa su un libro, che è l'esatta misura dell'uomo malato, più che il suo abito con il collo di pelliccia, più che la sua camicia, forse di seta, più che la sua posizione davanti al pittore e ai posteri, ovvero alla fragile memoria che questi gli garantisce o gli vende. La mano sinistra non so dove sia. Come avrebbe dipinto un pittore medioevale quest'uomo malato?

Come l'avrebbe dipinto un non figurativo del Novecento? Probabilmente fra ululati e gridi di terrore. Giudicato dall'occhio di un Dio incomprensibile o prigioniero nel labirinto di una società incomprensibile. Tiziano, invece, ce lo consegna, a noi spettatori del futuro, armato delle forme della simpatia e della comprensione. Quel giovane può essere Dio o può es-

sere me. Delle risate di ubriachi possono essere le mie risate o possono essere la mia poesia. Quella Madonna così simpatica è mia amica. Quella Madonna sconsolata è la lunga marcia della mia gente. Il bambino che corre con gli occhi chiusi in un giardino solitario siamo noi.

FOGLI SCRITTI SULLA SCALA DI GIACOBBE

Mi piacerebbe ricomprarmi tutti i libri di Tolstoj e di Dostoevskij che ho letto ma non ho più nella mia biblioteca. E anche quelli di Daudet. E quelli di Victor Hugo. A volte mi domando che cosa ne ho fatto, di quei libri, come ho potuto perderli, dove li ho persi. Altre volte mi domando perché voglio averli se li ho già letti, che è il solo modo di averli per sempre. L'unica risposta possibile è che li voglio per i miei figli. So che è una risposta ingannevole: ciascuno deve uscire di casa a cercare i libri che lo stanno aspettando.

Ricordo ancora la mia vecchia edizione di *Delitto e castigo*, pubblicata da Thor, di Buenos Aires, e stampata su due colonne, come se fosse un libro, e forse lo era, di *pulp fiction*, uno di quei libri da due soldi da leggere e poi abbandonare in una stazione degli autobus o in un caffè aperto fino alle quattro del mattino. Che cosa ne ho fatto di quel libro? Non lo so, probabilmente perse importanza di colpo non appena lessi l'ultima pagina, e lo dimenticai da qualche parte. Non lo conservai con cura, come adesso conservo i miei libri. Ma lo lessi da giovanissimo e Raskol'nikov non lo dimenticai da nessuna parte.

La stessa cosa mi successe con Petrus Borel e con De Quincey. E con Baudelaire (dei *Fiori del male* ho avuto più di dieci edizioni diverse) e con Mallarmé. Se potessi ritrovare una vecchia edizione argentina o messicana di *Igitur*, senza dubbio sarei felice. Non mi successe

la stessa cosa con Rimbaud, o almeno non volli che mi succedesse la stessa cosa, e neppure con Lautréamont, ma alla fine persi anche i loro libri.

La ricerca di questi libri, o di altre edizioni simili, con gli stessi caratteri, la stessa struttura, gli stessi temi, la stessa sintassi oscura o luminosa, mi porta a ricordare, in un certo senso, l'epoca in cui fui giovane e povero e distratto, anche se so che ormai quei libri, gli stessi di allora, oggi sono introvabili, e che ostinarmi in un'impresa simile è come addentrarmi in Florida alla ricerca delle sorgenti dell'Eldorado.

Eppure, continuo a fare il giro delle librerie dell'usato e a passare in rassegna mucchi di libri dimenticati da altri o venduti in un momento difficile, e cerco di trovare, in quegli angoli, i libri che ho perduto o dimenticato più di trent'anni fa in un altro continente, con la speranza e l'ambizione e il dispetto di chi cerca i suoi primi libri perduti, libri che se mai dovessi ritrovare certamente non leggerei, perché li ho già letti fino all'estenuazione, ma guarderei e toccherei, come l'avarò accarezza le monete che lo seppelliscono.

I libri però non hanno nulla a che fare con l'avarizia, anche se hanno a che fare con le monete. I libri sono come fantasmi. Un altro vassoio di *empanadas*! Felice 2003! Musica, maestro!

LA TRADUZIONE È UN'INCUDINE

Che cosa fa sì che un autore tanto apprezzato da noi che parliamo spagnolo sia un autore di seconda o terza categoria, quando non un perfetto sconosciuto, fra coloro che comunicano in altre lingue? Il caso di Quevedo, ricordava Borges, è forse il più lampante. Perché Quevedo non è un poeta vivo, vale a dire degno di riletture e reinterpretazioni, in ambiti estranei alla lingua spagnola? Domanda che conduce direttamente

a un'altra: perché consideriamo Quevedo il nostro più grande poeta? Oppure, perché Góngora e Quevedo sono i nostri più grandi poeti?

Cervantes, che fu disprezzato e sottovalutato in vita, è il nostro più grande romanziere. Su questo non c'è quasi discussione. È il più grande romanziere - secondo alcuni l'inventore del romanzo - anche in terre dove non si parla spagnolo e dove la sua opera è conosciuta, soprattutto, grazie alle traduzioni. Queste traduzioni possono essere buone oppure no, ma ciò non impedisce che l'idea del Don Chisciotte si imponga e penetri l'immaginazione di migliaia di lettori, i quali non badano né al lusso verbale né al ritmo né alla forza della prosodia cervantiana che ovviamente qualunque traduzione, per buona che sia, sbiadisce o dissolve.

Sterne deve molto a Cervantes, e nell'Ottocento, il secolo romanzesco per eccellenza, anche Dickens. Nessuno dei due, è quasi un'ovvietà dirlo, sapeva lo spagnolo, dal che si deduce che lessero le avventure del Don Chisciotte in inglese. La cosa portentosa - e tuttavia naturale, in questo caso - è che quelle traduzioni, buone o meno che fossero, seppero trasmettere ciò che nel caso di Quevedo o di Góngora non hanno saputo né sapranno mai trasmettere: ciò che distingue un capolavoro assoluto da un capolavoro e basta o, se è possibile dirlo, una letteratura viva, una letteratura patrimonio di tutti gli uomini, da una letteratura che è patrimonio solo di una determinata tribù o di un segmento di una determinata tribù.

Borges, che scrisse capolavori assoluti, una volta ebbe modo di spiegarlo. La storia è così. Borges va a teatro a vedere una rappresentazione del Macbeth. La traduzione è infame, la messinscena è infame, gli attori sono infami, la scenografia è infame. Perfino le poltrone del teatro sono scomodissime. Eppure, quando si spengono le luci e comincia lo spettacolo, gli spettatori, Borges fra loro, tornano a immergersi nel destino di quegli esseri che attraversano il tempo e tornano a

fremere di ciò che in mancanza di una parola migliore chiameremo magia.

Qualcosa di simile accade con le rappresentazioni popolari della Passione. Quei volenterosi attori improvvisati che una volta all'anno mettono in scena la crocifissione di Cristo e che dalla goffaggine più spaventosa o dalle situazioni più inconsapevolmente eretiche emergono a cavallo del mistero, che poi non è un mistero, ma un'opera d'arte.

Come riconoscere un'opera d'arte? Come separarla, anche solo per un momento, dal suo apparato critico, dai suoi esegeti, dai suoi instancabili plagari, dal suo destino finale di solitudine? È facile. Bisogna tradurla. Bisogna che il traduttore non sia una cima. Bisogna strapparne pagine a caso. Bisogna dimenticarla in un solaio. Se poi dopo tutto questo salta fuori un giovane e la legge, e dopo averla letta la fa sua, e le è fedele (o infedele, non importa) e la reinterpreta e la accompagna nel suo viaggio verso i limiti ed entrambi si arricchiscono e il giovane aggiunge un grammo di coraggio al suo coraggio naturale, ci troviamo di fronte a qualcosa, una macchina o un libro, capace di parlare a tutti gli esseri umani: non un campo arato ma una montagna, non l'immagine del bosco ma la selva oscura, non uno stormo d'uccelli ma l'Usignolo.

L'UMORISMO RESTA FUORI DALLA PORTA

Cortázar lamentava la mancanza di una letteratura erotica in ambito latinoamericano. Con altrettanta ragione avrebbe potuto lamentarsi della mancanza di una letteratura umoristica. I classici, per chiamarli in qualche modo, intendo dire i classici dei nostri paesi in via di sviluppo, sacrificarono l'umorismo in nome di un romanticismo stucchevole e in nome di testi pedagogici o, in certi casi, di denuncia, che reggono male il

passare del tempo e che se resistono è per un impegno volontaristico da bibliofili, non per il loro valore reale, per il peso reale di quella letteratura.

In alcuni modernisti o avanguardisti della prima ora è dato leggere, tuttavia, pagine di autentico umorismo. Non sono in molti, ma ci sono. Ricordo Tablada, testi pochissimo conosciuti di Amado Nervo, frammenti in prosa di Rubén Darío, racconti dell'orrore e di humour nero di Lugones, le prime incursioni di Macedonio Fernández. È possibile, soprattutto nel caso di Nervo, che si tratti di umorismo involontario. Ci sono poi eccellenti prosatori e poeti nella cui opera l'umorismo brilla per assenza. Martí il massimo esponente di questo tipo di autori, malgrado *L'età d'oro*.

Si potrebbe dire che nell'America latina rurale, provinciale, l'umorismo sia un esercizio in decadenza che rinasce solamente con l'arrivo massiccio degli immigranti ai primi del Novecento. I nostri grandi, che in materia di pensiero furono quasi sempre degli zotici, ignorarono Voltaire e Diderot e Lichtenberg, e, colmo dei colmi, non lessero mai o lessero male o dissero di aver letto, mentendo sfacciatamente, l'Arcipreste de Hita, Cervantes, Quevedo.

È nel Novecento che l'umorismo, timidamente, trova posto nella nostra letteratura. Naturalmente, a praticarlo è una minoranza. La maggioranza fa poesia lirica o epica o si crogiola con l'immagine del superuomo o del leader sindacale esemplare, o sfogliando i fioretti di Santa Madre Chiesa. Quelli che ridono (e la loro risata non di rado è amata) si contano sulle dita di una mano. Borges e Bioy, senza dubbi di sorta, scrivono i migliori libri umoristici sotto le mentite spoglie di H. Bustos Domecq, eteronimo spesso più reale, se mi è consentito usare questa parola, degli eteronimi di Pessoa, e i cui racconti, dai *Sei problemi per don Isidro Parodi* ai *Nuovi racconti di Bustos Domecq*, dovrebbero figurare in ogni antologia che sia qualcosa di più di un cumulo di immondizia, come avrebbe detto don Honorio, appunto. O forse no.

Pochi scrittori accompagnano Borges e Bioy lungo questo cammino. Cortázar, senza dubbio, ma non Arlt, che come Onetti opta per l'abisso arido e silenzioso. Vargas Llosa in due libri e Manuel Puig in altri due, ma non Ernesto Sábato né Reinaldo Arenas, che contemplano stregati il destino latinoamericano. Nella poesia, anticamente luogo privilegiato del riso, le cose vanno molto peggio: si direbbe che tutti i poeti latinoamericani, ingenui o decisamente babbei, si dibattano fra Shelley e Byron, fra il flusso verbale, irraggiungibile di Darío e le speranze nerudiane di carriera. Malati di lirica, malati di alterità, i poeti latinoamericani camminano di buon passo verso l'autodistruzione. Il numero di quelli che in Cile si chiamano molto appropriatamente *tontos graves* è sempre più vasto. Se rileggiamo Paz o se rileggiamo Huidobro vi avvertiremo un'assoluta mancanza di senso dell'umorismo, mancanza che alla fine si rivela una comoda maschera, la maschera di pietra. Meno male che c'è Nicanor Parra. Meno male che la tribù di Parra non si arrende.

4. SCENARI

PROCLAMA DI BLANES

In primo luogo devo ringraziare il sindaco, Ramón Ramos, e tutti coloro che hanno avuto l'insensata idea di chiedermi di essere l'oratore di quest'anno 1999, per me l'ultimo del millennio, checché ne dicano quelli che sanno di matematica. L'anno prossimo, anche se non avremo ancora cambiato secolo né millennio, sarà tutta un'altra cosa. Sarà il 2000 e sarà diverso. Un anno è come un cappotto o un mantello, a volte come una camicia, perfino come un fazzoletto. Per stare sul sicuro dirò che, a volte, un anno è come un kleenex. E quando ci copriremo con il 2000, o quando ci soffieremo il naso con il 2000, qualcosa sarà cambiato nella nostra percezione del tempo. Quindi sono molto contento di pronunciare il proclama del 1999, un anno che mi riesce molto familiare e che per me non è un fazzoletto (meno che mai un kleenex), e nemmeno un cappotto, ma una maglietta, direi, una comoda maglietta usata, ampia, nella quale mi sento a mio agio. Però stavo parlando di un'altra cosa. Sta-

vo dicendo che sono molto riconoscente dell'invito o proposta del sindaco. Certo che sono riconoscente. Tenterò di dirlo senza drammatizzare: sono riconoscente. Per me è un onore. Un onore immeritato, del resto, perché sono sicuro che ci sono persone che meritano di pronunciare il proclama molto più di me. Qualche anno fa, Àngel Planells, il più discreto dei pittori surrealisti catalani, disse queste parole nel suo proclama delle feste di Blanes: «També vull demanar perdó a tots vosaltres perquè aquí han vingut persones de molta memòria, de molta categoria i de molt valer, i jo sóc un nouvingut només ».²⁰ Il Planells che disse quello che avete appena sentito nel mio maccheronico catalano aveva ottantasei anni ed era senza dubbio un uomo che faceva onore al ruolo di banditore del proclama. E tuttavia il vecchio e saggio Planells disse: «Sóc un nouvingut només ». E disse anche: «Us adverteixo que no vull fer cap conferència, sino només una petita xerrameca el més informal possible. Encara que, tractant-se de mi, ja se sap que ha de ser una cosa informal, perquè de formalitat jo només en vaig tenir el dia que em vaig casar ».²¹ E due anni dopo morì a Barcellona, discretamente com'era vissuto. Spero che il mio proclama faccia onore a un così illustre predecessore. Spero che la mia *petita xerrameca* sia informale e che se Àngel Planells potesse sentirla direbbe: «No està mal, jove».²²

Sono arrivato in questo paese per caso, molti anni fa. Venni un'estate per aprire un negozio a Las Pinos, e rimasi. Certo, non sapevo nulla di commercio. E la mia fase di commerciante fu breve e chiuse in qualche modo il ciclo di tutti i miei innumerevoli mestieri extraletterari. Ma conoscevo Blanes già da tempo. In realtà la prima volta che sentii parlare di Blanes fu in Messico, all'inizio degli anni Settanta, leggendo un romanzo di Juan Marsé. Ricordo perfino il colore del cielo messicano nei due giorni in cui lessi quel romanzo. In quelle pagine un immigrato murciano, un *char-*

*nego*²³ conosciuto con il nome di Pijoaparte, che fra i vari mestieri che fa ruba motociclette, si innamora di una ricca ragazza barcellonese, che per di più è bellissima, di nome Teresa. I genitori di Teresa hanno una casa a Blanes, dove la famiglia trascorre le vacanze. Il romanzo si intitola *Últimas tardes con Teresa* e consiglio a chi non l'abbia letto di correre subito in libreria a comprarlo. Lì c'è Blanes. Non la Blanes reale, ma lo spirito di Blanes o uno degli spiriti di Blanes, il paradiso irraggiungibile per il *charnego* Pijoaparte e il paradiso raggiunto dal *sudaca*²⁴ Bolaño. Un paradiso senza eccessi e con un mare magnifico che fu quel che scoprii nel primo periodo che passai qui; quando non ero ancora sposato, «perquè de formalitat jo només en vaig tenir el dia que em vaig casar», come disse Àngel Planells, e facevo lunghe passeggiate sul Paseo Marítimo cercando la casa dei genitori di Teresa, dalla foce del Tordera fino alle calette vicino a Lloret, e naturalmente non la trovai, perché la geografia urbana di Blanes che compare in *Últimas tardes con Teresa* è la geografia urbana dell'anima, la geografia di uno scrittore d'eccezione come Marsé, le cui mappe servono perché il cuore non si perda ma sono un disastro se uno cerca di trovare una casa reale in un paese reale. Tutto questo lo sapevo già, certo, ma me ne andavo in giro ugualmente, quando il negozio mi lasciava un po' di tempo libero, e visto che andare in giro stanca entravo nei bar di Blanes a bermi una birra e parlavo con la gente e fu così che non trovai la casa di Marsé ma trovai degli amici. I primi amici che ebbi a Blanes erano quasi tutti tossicomani. Questo suona molto duro, ma è la verità. Oggi sono quasi tutti morti. Alcuni sono morti di overdose, altri di aids. Quando li conobbi erano ragazzi giovani e belli. Non furono bravi studenti, nessuno di loro andò all'università, ma vissero le loro vite alla fine così brevi come se facessero parte di una vasta tragedia greca. Come se avessero letto Euripide o Sofocle. Come se avessero letto e avessero riso con Aristofane, il cui

nome di sicuro a loro non diceva nulla. Non furono bravi studenti. Lavoravano come camerieri stagionali o nell'edilizia. Ma con me furono generosi e non mi domandarono da dove venissi né che cosa facessi né niente. Erano come i figli fantasma del Pijoaparte. I figli che il Pijoaparte non ebbe mai a Blanes con Teresa. Adesso sono morti, e quasi nessuno li ricorda, giovani ingenui che credevano di essere tipi pericolosi ma che furono un pericolo solo per la propria salute. Loro mi diedero il benvenuto, diciamo, il benvenuto ufficiale di un paese, e poi me lo diedero le loro madri e i loro padri, che vennero a Blanes alla ricerca di un futuro per i loro figli, e i turisti che ogni estate mi rallegravano il negozio, e alcuni *botiguers*²⁵ magnifici, usciti direttamente dal *Lazarillo de Tormes* o dalle pagine più deliranti di Anselm Turmeda, e altri ragazzi che erano come principi, ma principi prudenti perché non si iniettavano droghe pesanti nelle vene, come Sebastian, che era davvero un principe e che avrebbe potuto ammazzarsi innumerevoli volte in macchina o in moto e non si ammazzò, e oggi è Sebastián, il Sebas, è un re ed è sposato con una regina e hanno un piccolo principe che spero cresca in una Blanes tollerante e dialogante, che è il maggior tesoro cui un uomo può aspirare. E ho conosciuto molta altra gente a Blanes, gente che non è morta, come il mio amico Waldo, che adesso fa il poliziotto e potrebbe certamente vincere tutte le gare di tiro cui partecipa se avesse un'arma adeguata alla sua mira, ma non vince perché la sua pistola non è un'arma di precisione come quella degli altri concorrenti. Eppure Waldo non se ne preoccupa e partecipa alle gare e si piazza sempre in posizione onorevole. Spero che queste parole non vengano prese come una lode alla polizia ma come una lode al mio amico che è un poliziotto e per di più è il miglior tiratore della polizia municipale di Blanes. E mi ricordo ora di Narcís Serra, che aveva e ha un videonoleggio a Los Pinos ed era e immagino sia ancora una delle persone più spiri-

tose del paese oltre che una persona buona, con cui passai interi pomeriggi a parlare dei film di Woody Allen (che recentemente Narcís ha visto a New York, ma questa è un'altra storia) o a parlare di thriller che solo lui e io e a volte Dimas Luna, che a quei tempi era un ragazzino e faceva il militare e adesso gestisce un bar, avevamo visto. E il ricordo simultaneo di Sebastián, di Waldo, di Narcís, adesso sposati tutti, tutti e tre trasformati in padri di famiglia, cosa che fa un po' paura perché significa che gli anni sono passati, perché significa che tutti noi, ma soprattutto io, ci stiamo lasciando alle spalle la nostra gioventù, mi fa venire in mente, ancora una volta, la parola tolleranza, che per me è la parola giusta per definire la Catalogna, ma ancora di più è la parola giusta per definire Blanes, un paese o una piccola città con dei problemi, con dei difetti, ma tollerante, vale a dire viva e civile, perché senza tolleranza non c'è civiltà, senza tolleranza ci sono città repressive, città-robot, città che assomiglieranno all'arancia meccanica del nostro compianto Kubrick e del nostro compianto Burgess, ma che non saranno affatto città dove si possa vivere. E questo è quel che la Catalogna mi ha insegnato e quel che Blanes mi ha insegnato, fra le tante altre cose che ho imparato qui, la più importante delle quali è aver cura di mio figlio, che è blanense e catalano di nascita, e non d'adozione come me: una tolleranza che a volte può passare per timidezza ma che sa essere enfatica quando è il caso. E a Blanes ho imparato molte altre cose, che forse avrei imparato anche da un'altra parte, ma che ho avuto la fortuna di imparare qui, come mangiare i gamberoni, per esempio, i migliori del Mediterraneo secondo il mio amico Jordi, che fa il pescatore; e poi ho imparato, o reimparato, perché su questo non bisogna mai sentirsi troppo sicuri, a non vergognarmi di essere povero, come purtroppo succede in America latina, proprio dove ci sono tanti poveri, e questa è una cosa molto importante, in Catalogna uno si vergogna di non lavorare, non di es-

sere povero. Per uno scrittore come me, che non ha accumulato beni né ricchezze, e che come diceva Àngel Planells, «vaig passar unes dificultats tremendes, vaig haver de fer una mica de tot»,²⁶ questa è una cosa molto importante. Ma torniamo alla *festa major*. Se devo essere sincero non ho neppure idea di che santo stiamo celebrando. Sono più di quindici anni che vivo a Blanes e ancora non lo so. E poi, non voglio saperlo. Può darsi che sia Sant Bonos o Sant Maximià. Può darsi che sia Sant Pere. O Santa Anna. O Sant Joan. Chi lo sa. Forse stiamo celebrando Nettuno, il dio del mare. O Eolo, il signore dei venti. O Vulcano, che è un fabbro e che a pensarci bene potrebbe essere il signore dei fuochi d'artificio. Per me stiamo celebrando Blanes stessa, che è più antica di New York. E stiamo celebrando tutti quelli che sono nati qui, tutti quelli che sono venuti a stare qui, tutti quelli che sono passati di qui, anche solo per un giorno, o per una notte fuggevole, a vedere i fuochi, per esempio. La *festa major* non è altro che questo. Un simbolo dove c'è posto per tutti: blanensi e barcellonesi, baschi e andalusi, gambiani e sudamericani. Un simbolo che ci dice che siamo vivi e che ogni giorno è un tesoro. Un simbolo che ci parla della nostra individualità, perché tutti i simboli alla fine ci parlano della nostra individualità e della nostra solitudine, ma ci parlano anche della nostra necessità degli altri: infatti perché ci sia festa sono necessari gli amici, i parenti, i vicini, gli stranieri, gli sconosciuti in cui possiamo vederci riflessi e riconoscerci o riconoscere una parte del mistero. E visto che ho cominciato ricordando i giovani morti di questa città, credo di dover concludere ricordando i vivi, quelli che vedo ogni giorno o una volta la settimana, come il magnifico signor Ponsdomènech, il bardo di Blanes, che sa godere della gente e dei giorni, o come Rosa de Trallero, vedova recente del mio amico Santiago Trallero, o come Santi, che lavora da Joker Jocs ed è un filosofo minimalista, o come le

ragazze della cartoleria Bitlloch, tutte, senza esclusione, belle e simpatiche, o come i commessi della farmacia Oms, che per tutti hanno una parola gentile, e tanti altri amici che sarebbe inutile e vano nominare e ai quali mi piacerebbe dire che fra tre giorni parto per il Sudamerica ma spero di tornare a Blanes fra un mese e spero che allora nessuno si ricorderà più di questo proclama così maldestro. E che se qualcuno se ne ricorderà non commetta l'indelicatezza di ricordarlo a me. *Bones festes a tothom!!*²⁷

LA SELVA MARÍTIMA

Il nome evoca un acquario di grandi proporzioni. Ma non è un acquario, è l'angolo dei coraggiosi. A volte, è il quartiere d'inverno dove si ritirano ad aspettare - e a disperare - i coraggiosi. Più correntemente: la città dormitorio dove dormono e sognano i coraggiosi. Un striscia di terra lungo il mare, e tre paesi o tre piccole città che non potrebbero essere più diverse l'una dall'altra, e che sono, per chi viene da Barcellona, a man dritta del cippo consueto, le prime tre città della Costa Brava: Blanes, più antica di New York, che a volte sembra un miscuglio frenetico di Tiro, Pompei e Brooklyn; Lloret de Mar, che assomiglia solo a Lloret de Mar, vale a dire alla Cartagine di Flaubert, e Tossa, dove c'è uno Chagall e la statua di una donna che nei giorni di nebbia parte alla ricerca di un uomo gentile. Per chi viene da fuori non è di facile accesso, voglio dire, c'è una *parvenza* di difficoltà agli ingressi della Selva Marítima, soprattutto per chi non ha la macchina, ma il viaggiatore, una volta che si ferma qui o nei dintorni, avverte in breve tempo, con una sensazione prossima allo stupore, che la difficoltà è sostanzialmente illusoria. Il treno arriva solo a Blanes e la stazione di Blanes non è così vicina alla Blanes propriamente detta. La stazione

di Blanes è vicina a una fabbrica. Anni fa mi spiegarono che cosa si fabbrica lì, ma sono riuscito a scordarmene. So soltanto che quella fabbrica portò a Blanes molti immigrati, e che quegli immigrati si stabilirono in maggioranza a Los Pinos, una delle frazioni del paese, allora un deserto tranne che per le pinete cui deve il suo nome, una frazione di case bianche di un solo piano, sul mare. Dopo Los Pinos ci sono dei campeggi, qualche albergo, dei condomini, tutto di recente costruzione, e più in là c'è il fiume Tordera e al di là del fiume la provincia di Barcellona. Ma quando si arriva a Blanes in treno si trova soltanto la stazione, e tutt'intorno degli orti e un po' più avanti la caserma della Guardia Civile, quasi sempre solitaria, e la fabbrica, che adesso è una fabbrica modernissima dove non si vedono quasi mai degli operai, come se la fabbrica fosse un ufficio pieno di impiegati e il lavoro duro lo facessero i macchinari, eppure io so che non è vero, perché se non ci sono operai da dove sono venuti quelli che hanno popolato e tirato su Los Pinos e poi La Plantera? L'impressione che dà la fabbrica, però, è di solitudine. E questo è quel che si vede quando si arriva in treno, che è il modo più economico di arrivare alla Selva Marítima: uno spazio vuoto, lo spazio dell'hula hoop infantile, lo spazio senza tempo del Mediterraneo, overosia orti, alberi e una solitudine ieratica e orgogliosa. Alla stazione di Blanes (che non assomiglia a una chiesa come la stazione di Toledo né a un indovinello surrealista come la stazione di Perpignan, ma piuttosto a una porta seminasosta fra le erbacce) i viaggiatori, che fino a un attimo prima viaggiavano insieme, si separano, e alcuni prendono l'autobus per Blanes e gli altri l'autobus per Lloret. Chi vuole andare a Tossa deve scendere a Lloret e prendere un taxi o domandare da dove partono gli autobus per Tossa. I tre paesi della Selva Marítima sembrano tre sorelle che non si parlano più da molto tempo. Cominciamo da quello che sta nel mezzo.

Lloret, e questa è una delle sue principali virtù, as-

somiglia soltanto a Lloret. Non c'è nessun altro paese sulla Costa Brava, nessun altro paese sul litorale catalano, nessun altro paese o città sulle coste spagnole che le assomigli. Lloret si costruì da sola e poi bruciò i progetti (o bruciò gli architetti, che per quanto ci riguarda è la stessa cosa). Certo, per gli amanti dell'Antichità, a Lloret rimangono dei resti iberici sul Puig Castellet che datano dal 250 al 210 avanti Cristo, un villaggio di guerrieri la cui funzione fu probabilmente quella di vigilare sul territorio, e resti romani del II secolo a Els Avellaners. Ma Lloret è un'altra cosa: è il sogno del proletariato europeo, è alcol e sesso e un insieme architettonico che delizierà gli archeologi del 4500 (dopo Cristo). Lloret è come Delfi. Lloret è come Alessandria d'Egitto senza biblioteca. Lloret è la canzone dell'estate tradotta in cemento e mattoni e strade che sembrano un miscuglio di tutte le strade d'Europa e che sostanzialmente sono strade democratiche e deliranti dove il giovane operaio tedesco conosce la giovane operaia olandese, dove il triste divorziato inglese conosce la triste divorziata francese, dove gli *hooligans* intonano malinconici cori alle cinque del mattino come se fossero i Piccoli Cantori di Vienna che non sono mai stati e avrebbero tanto voluto essere, perché la vita è bella, sì, ma anche terribile, e terribilmente breve, e questo è Lloret (anche): lo specchio della nostra brevità, della nostra fragilità, della nostra educata o feroce allegria. Devo dire che Lloret de Mar mi pare magnifica? Lì sgobbano giorno e notte gli ultimi camerieri sopravvissuti in Spagna. E le più belle spagnole si lasciano sedurre dagli italiani più insistenti. Lloret è piena di altari e non assomiglia a nessun'altra città (semmai, alla Cartagine di Flaubert), sono le altre città che corrono il rischio di assomigliare a Lloret. Qualche mese fa, mentre attraversavo in macchina con un'amica il centro di Berlino, di colpo un tratto di strada, non più di una quindicina di metri, si tramutò in un tratto di strada di Lloret de Mar. Quando lo dissi

all'amica che guidava, lei mi rispose, con flemma tedesca, che era impossibile. Tornammo indietro e cercammo quel frammento urbano di Lloret lungo l'austera strada berlinese. Non riuscimmo a trovarlo. Era stata solo una visione. O forse erano state le cartoline, i fiori, gli ombrelloni, il brillio negli occhi e sulla pelle di alcuni passanti che non erano più lì. Vedere l'alba a Lloret è un privilegio estenuante.

Le albe di Tossa sono diverse. Tanto per cominciare a Tossa c'è uno Chagall (*Il violinista celeste*) e questo fa la differenza. Lo stesso Chagall descrisse Tossa come un *paradis bleu*. Dal celeste all'azzurro c'è solo un batter di ciglia, un leggero movimento o declino della luce, e questo è Tossa: un'espansione e una contrazione luminosa. Vale a dire: Tossa è un miracolo. Vale a dire: Tossa è il risultato, sempre casuale, di una determinata concezione della bellezza. Con appena 4000 abitanti (Lloret ne ha 15.000 e Blanes 30.000), Tossa è la sorella minore della Selva Marítima, la più bella, la più snella e la sola a possedere, oltre a uno Chagall, una statua di Ava Gardner e un fantasma. La statua di Ava è a grandezza naturale e i visitatori che vengono in paese si fanno fotografare accanto a lei. Se ne stupiscono: è bassa, all'incirca un metro e sessanta e a volte qualcuno è assalito dal sospetto che in realtà quella statua non sia poi così fedele, soprattutto nelle dimensioni. Ma è Ava, santa Ava, ed è a Tossa, dove fu felice come una lupa, e la notte il suo fantasma esce dalla statua e passeggia per la baia di Tossa e per la cala Moltó e per la cala Bona, e nelle notti di luna piena arriva fino alla cala di Giverola e alla cala del Senyor Ramon. E questa non è una leggenda. È assolutamente vero. Io ho visto Ava camminare sulle balze del parco naturale di Cadiretes (alle spalle di Tossa) in un crepuscolo piovoso di primavera.

Tossa ha un fantasma. Blanes no. A Blanes non ci sono fantasmi, solo pura energia. Non mi ricordo più quando sono arrivato qui. So soltanto che fu in treno, molti anni fa. Juan Marsé, in *Últimas tardes con Teresa*,

fece di Blanes il paradiso irraggiungibile di tutti i Julien Sorel di Spagna. Io lessi il romanzo in Messico e la sonorità della parola Blanes (che viene dal latino Blanda) mi soggiogò. Tutti siamo il Pijoaparte, ma non avrei mai immaginato che un giorno sarei arrivato a Blanes e non avrei più desiderato andarmene. Come direbbe una guida turistica del deserto (della mente), molti sono i punti di interesse del paese: il giardino botanico Marimurtra, dove si possono ammirare più di 4000 specie fra alberi e piante, fondato da Karl Faust nel 1924; la fontana gotica, gioiello della città, costruita dalla figlia del conte di Prades, Violante de Cabrera, alla fine del Trecento, di forma esagonale con sei zampilli e sei gargolle, così bella e così umile, lì, accanto al vecchio cinema Maryan, che uno si domanda cosa mai fosse saltato in testa alla povera Violante, da dove fossero venuti i maestri artigiani che la costruirono, com'è possibile che ci passiamo davanti tutti i giorni e non ci mettiamo a piangere. E se questo ancora non bastasse, c'è anche il giardino botanico Pinya de Rosa, fondato da Riviere de Caralt, con più di 7000 specie, che fa di Blanes, decisamente, un paese con un elevato indice di alberi e piante esotiche pro capite; la cappella di Nuestra Señora de la Esperanza, dove anticamente il cappellano insegnava la grammatica ai bambini della città; la cappella di Santa Barbara, del XII secolo, dal cui campanile i blanensi venivano avvertiti della presenza di navi nemiche, e la cappella di San Juan, nel punto più alto del paese, costruita da Grau de Cabrera intorno alla metà del XIII secolo, che è la prima cosa che si vede arrivando in treno da Barcellona, la torre di San Juan, alta e ritagliata contro il cielo e il Mediterraneo. Ma ci sono monumenti o punti di interesse d'altro genere, che sono forse quelli che più apprezzo. L'*arroz negro* di Can Tarrés, per esempio, o l'*arroz negro* del ristorante di Dimas, o il mercato che ogni giorno, eccetto la domenica, si stende da un capo all'altro della Calle

de Dentro, o la Lonja del pesce, dove si vende all'asta la pesca della giornata, o la presenza sottile del grande scrittore Josep Maria de Sagarra, che negli anni Cinquanta trascorreva le estati a Blanes con il suo figliolotto Joan, o la vecchia casa dove visse Ruyra, o il rapsodo Ponsdomènech che oggi, quasi novantenne, passeggia ancora per il paese leggendo le sue poesie a chiunque ne abbia bisogno o desideri ascoltarlo. Blanes assomiglia a Violante de Cabrera, che non costruì fortificazioni né mura, come del resto la sua parentela, ma una «fontana gotica civile», sulla pubblica via, a uso e giovamento di tutti. Blanes somiglia ai catalani della città che andarono a combattere a Cuba e agli andalusi che vennero qui a lavorare e poi andarono a combattere sul fronte d'Aragona e sull'Ebro. Blanes somiglia alle sue spiagge, dove si abbronzano ogni estate tutti i coraggiosi d'Europa, quelli di qui e quelli che vengono da oltre i Pirenei, le grassone e i grassoni, i brutti, gli scheletrici, le, più belle ragazze di Barcellona, i bambini di ogni risma e colore, le vecchie e i vecchi, i malati terminali e i nottambuli che smaltiscono la sbronza, tutti seminudi, tutti esposti al sole del Mediterraneo e allo sguardo comprensivo della torre di San Juan, e l'odore che esala dalle spiagge (è un piacere ricordarlo adesso, nel lungo inverno) è l'odore delle creme per il corpo, degli abbronzanti, degli oli protettivi, che sanno di crema solare, evidentemente, ma sanno anche di democrazia, di storia, di civiltà.

SPIAGGIA

Smisi con l'eroina e tornai al mio paese e cominciai la terapia di metadone che mi somministravano all'ambulatorio e non avevo molto altro da fare se non alzarmi tutte le mattine e guardare la televisione e cercare di dormire la notte, ma non ci riuscivo, qualcosa

mi impediva di chiudere gli occhi e riposare, e questa era la mia routine finché un giorno non ce la feci più e mi comprai un costume da bagno nero in un negozio del centro e me ne andai in spiaggia, con il costume indosso e un asciugamano e una rivista, e stesi l'asciugamano non troppo vicino all'acqua e mi sdrai-ai per un po' pensando se fare il bagno o se non farlo, mi venivano in mente molte ragioni per farlo, ma anche alcune ragioni per non farlo (i bambini che facevano il bagno a riva, per esempio), e così alla fine il tempo era passato e tornai a casa, e il mattino dopo mi comprai una crema solare e scesi di nuovo in spiaggia, e verso mezzogiorno andai all'ambulatorio e presi la mia dose di metadone e salutai alcune facce conosciute, nessun amico o amica, solo facce conosciute nella coda per il metadone che si stupirono di vedermi in costume, ma io feci finta di niente e poi me ne tornai in spiaggia a piedi e questa volta feci il primo bagno e cercai di nuotare, non ci riuscii, ma per me era già abbastanza, e il giorno dopo tornai in spiaggia e mi spalmai di nuovo la crema solare e poi mi addormentai sulla sabbia, e quando mi svegliai mi sentivo molto riposato, e non mi ero bruciato la schiena proprio per niente, e così passò una settimana o forse due, non mi ricordo, l'unica cosa che so è che ogni giorno che passava ero sempre più abbronzato e anche se non parlavo con nessuno ogni giorno che passava mi sentivo sempre meglio, o diverso, che non è la stessa cosa ma nel mio caso era quasi la stessa cosa, e un giorno comparve sulla spiaggia una coppia di vecchi, questo me lo ricordo bene, si vedeva che stavano insieme da molto tempo, lei era grassa, o pienotta, e doveva essere all'incirca sui settant'anni, e lui era magro, più che magro, uno scheletro che camminava, credo che fu questo a colpirmi, perché di regola non notavo la gente in spiaggia, ma quelli li notai per via della magrezza del tipo, lo vidi e mi spaventai, cazzo, è la morte che viene a prendermi, pensai, ma non veniva a prendere

me, era solo una vecchia coppia, lui sui settantacinque anni e lei sui settanta, o viceversa, e lei sembrava in buona salute, e lui aveva l'aria di dover schiattare da un momento all'altro o che quella fosse la sua ultima estate, e la prima volta, passato lo spavento, non riuscivo a staccare lo sguardo dalla faccia del vecchio, dal suo teschio appena ricoperto da un sottile strato di pelle, ma poi mi abituai a guardarli con discrezione, steso sulla sabbia, a pancia sotto, con la faccia coperta dalle braccia, o seduto su una panchina del lungomare, mentre facevo finta di togliermi la sabbia di dosso, e ricordo che la vecchia arrivava sempre con un ombrellone sotto cui si riparava in fretta, senza cambiarsi, anche se qualche volta la vidi in costume, ma più spesso rimaneva con indosso un vestito estivo, molto ampio, che la faceva sembrare meno grassa di quello che era, e sotto l'ombrellone la vecchia passava ore a leggere, aveva un libro molto spesso, mentre lo scheletro di suo marito si sdraiava sulla sabbia, con addosso solo un costume da bagno piccolissimo, quasi un tanga, e assorbiva il sole con una voracità che mi faceva tornare in mente ricordi lontani, di tossici che si godevano immobili la dose, di tossici concentrati in quello che facevano, nell'unica cosa che potevano fare, e allora mi veniva mal di testa e me ne andavo, mangiavo in un bar sul Paseo Marítimo, un piattino di acciughe e una birra, e poi me ne stavo a fumare e a guardare la spiaggia dai vetri, e poi tornavo e il vecchio e la vecchia erano ancora lì, lei sotto l'ombrellone, lui esposto ai raggi del sole, e allora, in modo inconsulto, mi veniva da piangere e mi buttavo in acqua e nuotavo, e quando ero abbastanza lontano da riva guardavo il sole e mi sembrava strano che fosse lì, quella cosa grande e così diversa da noi, e poi nuotavo fino a riva (per due volte rischiai di annegare) e quando arrivavo mi lasciavo cadere vicino al mio asciugamano e rimanevo per un pezzo a respirare con difficoltà, ma senza perdere di vista i vecchi, e poi forse mi addormentavo

steso lì sulla sabbia, e quando mi svegliavo la spiaggia stava cominciando a svuotarsi, ma i vecchi erano ancora lì, lei con il suo romanzo sotto l'ombrellone e lui sdraiato sulla schiena, dalla parte senz'ombra, con gli occhi chiusi e un'espressione strana sul teschio, come se sentisse ogni secondo che passava e se lo godesse, anche se i raggi del sole erano deboli, e il sole ormai era sceso dietro i palazzi sul mare, dietro le colline, ma sembrava che a lui non importasse, e allora, quando mi svegliavo, guardavo lui e guardavo il sole, e a volte sentivo un leggero dolore alla schiena, come se quel pomeriggio mi fossi bruciato più del dovuto, e poi guardavo quei due e poi mi alzavo, mi buttavo l'asciugamano sulle spalle come un mantello e andavo a sedermi su una delle panchine del Paseo Marítimo, dove facevo finta di togliermi dalle gambe della sabbia che non c'era, e da lì, da un po' più in alto, l'immagine della coppia era diversa, mi dicevo che forse il vecchio non stava per morire, mi dicevo che il tempo forse non esisteva nel modo in cui credevo io, riflettevo sul tempo mentre l'allontanarsi del sole allungava le ombre degli edifici, e allora me ne andavo a casa e facevo la doccia e guardavo la mia schiena rossa, una schiena che non sembrava mia ma di qualcun altro, un tipo che avrei conosciuto solo molti anni dopo, e poi accendevo la tele e guardavo programmi di cui non capivo niente, finché non mi addormentavo sulla poltrona, e il giorno dopo stesso giro, la spiaggia, l'ambulatorio, di nuovo la spiaggia, i vecchi, una routine che ogni tanto era interrotta dall'apparizione di altri esseri che capitavano sulla spiaggia, una donna, per esempio, che stava sempre in piedi, che non si sdraiava mai sulla sabbia, che portava il pezzo di sotto di un bikini e una maglietta blu, e quando entrava in mare non si bagnava mai più su delle ginocchia, e leggeva un libro, come la vecchia, ma lo leggeva in piedi, e a volte si chinava, anche se in un modo molto strano, e prendeva una bottiglia di Pepsi da un litro e mezzo

e beveva, in piedi, naturalmente, e poi posava la bottiglia sull'asciugamano, che chissà perché lo portava se non ci si sdraiava mai e nemmeno faceva il bagno, e a volte quella donna mi faceva paura, mi sembrava eccessivamente strana, ma di solito mi faceva solo pena, e vidi anche altre cose strane, sulla spiaggia succedono sempre cose così, forse perché è l'unico posto dove siamo tutti mezzi nudi, cose che però non avevano troppa importanza, una volta mi parve di vedere un ex tossico come me, mentre camminavo sulla riva, seduto su una montagnola di sabbia con un bambino di pochi mesi sulle ginocchia, un'altra volta vidi delle ragazze russe, tre ragazze russe, che probabilmente erano delle puttane e che parlavano, tutte e tre, a un cellulare e ridevano, ma devo dire che quel che più mi interessava era la coppia di vecchi, in parte perché avevo l'impressione che il vecchio sarebbe morto da un momento all'altro, e quando pensavo questo, o quando mi rendevo conto di pensarlo, mi venivano in mente delle idee assurde, tipo che dopo la morte del vecchio ci sarebbe stato un maremoto, il paese sarebbe stato distrutto da un'onda gigantesca, o tipo che la terra avrebbe tremato, un terremoto di grande magnitudo che avrebbe fatto sparire il paese intero in un'ondata di polvere, e quando pensavo queste cose nascondevo la testa fra le mani e mi mettevo a piangere, e mentre piangevo sognavo (o immaginavo) che era notte, diciamo le tre del mattino, e che uscivo di casa e andavo al mare, e in spiaggia c'era il vecchio steso sulla sabbia, e nel cielo, insieme alle altre stelle, ma più vicino alla Terra delle altre stelle, brillava un sole nero, un enorme sole nero e silenzioso, e scendevo in spiaggia e anch'io mi stendevo sulla sabbia, le uniche persone in tutta la spiaggia eravamo io e il vecchio, e poi quando riaprivo gli occhi mi accorgevo che le puttane e la ragazza che stava sempre in piedi e l'ex tossico con il bambino in braccio mi guardavano incuriositi, forse domandandosi chi poteva essere quel tipo così strano,

il tipo che aveva le spalle e la schiena bruciate, e perfino la vecchia mi guardava dalla frescura del suo ombrellone, interrompendo per qualche secondo la lettura del suo libro interminabile, forse domandandosi chi era quel giovanotto che piangeva in silenzio, un giovanotto di trentacinque anni che non aveva niente, ma che stava ritrovando la volontà e il coraggio e che sapeva che sarebbe vissuto ancora un po'.

ALLA RICERCA DEL TORICO DI TERUEL

Partii da Blanes alla volta di Teruel, dove avrei fatto parte della giuria di un concorso di racconti, senza sapere bene se Teruel, come dice lo slogan dei turolensi,²⁸ esistesse oppure no. Naturalmente, ero più incline a pensare che esistesse, ma una voce interiore - la voce delirante del desiderio, che a tutti fa paura - mi diceva che Teruel poteva anche non esistere. Il viaggio fu tranquillo finché la macchina percorse l'autostrada Barcellona-Valenza. L'autista - di cui purtroppo non ricordo il nome, come del resto non ricordo nessun nome di quel viaggio, a eccezione di quello di Ana María Navales, che più che una donna è una forza della natura - parlò di come si vive bene a Teruel, dei 30.000 abitanti della città (proprio come Blanes), del suo tasso di disoccupazione (notevolmente basso), della possibilità felice e cronometrata di attraversarla tutta, da un capo all'altro, in venti minuti. L'autista era un turolense splendido, eccellente guidatore, e si vedeva che amava la sua città. I problemi cominciarono quando lasciammo l'autostrada e cominciammo a salire in direzione di Teruel. Il paesaggio era molto bello, di quella bellezza strana, fra l'austero e il burlone, che capita di cogliere in Aragona; ma c'erano molte curve, e io, da un po' di tempo, soffro la macchina, quindi dovemmo fermarci diverse volte nelle piazzole

dei ristoranti lungo la strada che mi ricordarono altri tempi, quando mio padre era camionista e ci fermavamo in ristoranti su strade sperdute a mangiare uova fritte, un ricordo brumoso, perché le strade turolensi erano sperdute nel tempo, in luoghi impossibili da determinare, come se tutte le strade zigzaganti fossero, in qualche modo, la strada per Teruel, qualunque fosse la loro posizione geografica, indipendentemente dal fatto che fossero cilene o messicane o persino centroamericane, cosa abbastanza inquietante, perché come tutti sanno nausea più malinconia equivale ad annuncio di malattia imminente, e questa prefigurazione mi aveva un po' rattristato, tanto più che non solo ci toccò fermarci nelle piazzole dei ristoranti ma anche in aperta campagna, avendo così la possibilità di ammirare i piccoli paesi disseminati lungo la strada per Teruel, paesi bellissimi e tristissimi, paesi dove non abita quasi più nessuno, mi disse l'autista, mentre io ero in preda alla nausea e ai conati sull'orlo del fosso, perché i giovani se ne vanno nelle città, a Valenza, a Barcellona, a Saragozza e a Madrid, come se la battaglia di Teruel non fosse finita e non fosse finito neppure l'inverno che avvolse quella battaglia. E così avevo la nausea mentre contemplavo i paesi dei dintorni e avevo ancora la nausea quando arrivai in città e, mentre passavamo su un ponte, vidi una cavità molto profonda, come il letto di un enorme fiume in secca, ma là sotto non c'era un fiume, c'erano case e edifici, cosa che a ripensarci adesso, senza la nausea e con un po' più di lucidità, mi pare straordinaria in modo assai sospetto. Com'è possibile che lì, in quella specie di burrone gigantesco, avessero costruito delle case? Era un luogo stupefacente. Come le favelas di Rio de Janeiro ma esattamente al contrario, con un ponte che passava sopra le case. Sembrava cubismo aragonese, quando ormai più nessuno è cubista, tanto meno con quell'ostinazione. E al di là del ponte, come un labirinto minimalista, sorgeva Teruel, su un pro-

montorio, o una collina, o un altopiano. Questa città è molto meglio di quanto dicono, fu quel che pensai. E pensai anche che non mi sentivo bene e che appena fossi arrivato in albergo la cosa migliore che potevo fare era mettermi a letto.

Proprio allora, mentre scendevo dalla macchina, comparvero due amici e mi mostrarono, una dopo l'altra, varie torri mudéjares, e alcune erano false e altre erano vere, e loro dicevano: questa è falsa e questa è vera, ma a una tale velocità che mi era impossibile capire quali fossero le false e le vere, e la cosa rimane comunque strana perché il nome di Teruel (Tirwal) significa torre di vigilanza, e quelle torri di vigilanza, enormi, servivano per avvistare eserciti o pattuglie nemiche provenienti da est o ovest, dipende: se uno sale sulle torri mudéjares autentiche di sicuro avvisterà un sogno, e se uno sale sulle torri mudéjares false forse avvisterà un incubo. E poi comparve, zoppicando vistosamente e fumando senza sosta, Ana María Navales, e mi spedì subito nella mia camera, in quell'albergo che in altri capoluoghi di provincia ha camere di un lusso totale, mentre a Teruel aveva camere tristissime e dignitose, come se in quell'albergo - il cui nome ricordo, ma preferisco dimenticare - il fragore e il silenzio della battaglia di Teruel fossero ancora una cosa reale e spaventosa. E non solo la camera era modesta, quasi timida, ma la signorina della reception e gli uomini che si aggiravano apparentemente oziosi lungo i corridoi ti guardavano come per chiederti come stava andando la battaglia. Una battaglia cubista, evidentemente, nella quale il tempo e lo spazio non avevano molta importanza, almeno così come noi li conosciamo.

Quando uscii dalla mia stanza, con un po' di febbre, credo, e con la nausea del viaggio ancora intatta, Ana María Navales mi stava aspettando e andammo con il resto della giuria a decidere quale sarebbe stato il racconto vincitore del concorso. Come prevedevo, vinse un racconto sulla guerra civile. Poi uscimmo a fare una

passeggiata per la città ormai al buio. Ricordo le torri mudéjares, che apparivano e scomparivano nei punti più inaspettati. Ricordo vie con nomi di santi. Ricordo preti che camminavano fregandosi le mani o congiungendole, come se avessero appena saputo che Buñuel era morto. Ricordo voci di aragonesi che venivano dai luoghi più insospettati (perfino da sotto i cubi del selciato). Ricordo chiese-fortezza e ricordo una ragazza con i capelli corti di non più di vent'anni che mi passò accanto senza guardarmi. Ricordo la Calle de los Amantes e la Plaza del Seminario, che è piena zeppa di fantasmi. Ricordo i volti di due colonnelli, Rey d'Harcourt, che si arrese, e il colonnello Barba, che non lo fece. Ricordo il 20° corpo dell'esercito repubblicano, il 18°, il 22°, che diedero inizio all'offensiva nel dicembre del 1937. E ricordo il fratello di Buñuel, Alfonso Buñuel - che pochi ricordano e che fu autore di collage inquietanti -, nato nel 1915 e morto nel 1961, le cui opere mi vennero mostrate a Teruel, dove vige l'usanza di ricordare proprio quelli che nessuno o pochissimi ricordano. Ricordo anche un'insalata tiepida di cardi e Ana María Navales che mi parlò di scrittrici inglesi fino alle tre del mattino, mentre né io né lei la smettevamo di fumare. E ricordo che Juan Villoro, a Barcellona, mi aveva detto che la sua famiglia era originaria di Teruel, e ricordo, quindi, i miei vani tentativi di comprargli una bottiglia di vino perché potesse portarla in Messico e berla con Margarita.

Ma la cosa principale, quella che più ricordo, non l'avevo ancora vista. La vidi quella notte. All'improvviso entrammo nella Plaza del Torico. E lì, su una colonna che avrebbe potuto sorreggere un eroe greco o il cavallo di Franco, c'era il Torico. Quella era Teruel, lo capii subito, e quello era lo spirito miscredente e indomito dell'Aragona. Il Torico, come indica il suo nome, è piccolissimo, un giocattolo per un bambino di otto anni; ma non è un giocattolo, è un toro nano. La sua robustezza è tranquilla e non manca di superbia e in-

differenza. È una delle statue più belle che io abbia mai visto, se non la più bella. Rientrando mi tornò la nausea e poi mi addormentai. Sognai che il Torico camminava accanto a me. «Ti è piaciuta Teruel?» mi domandava, solo per educazione, perché in realtà al Torico non importava un fico secco che la sua città mi piacesse o no. «Molto» gli dicevo. «E tu credi che esista o che non esista?» mi domandava ancora. Quando già stavo per rispondergli, affermativamente, il Torico mi voltò le spalle e sentii che diceva: «No, meglio che tu non lo dica». Poi sognai che qualcuno metteva un disco del pasodoble *Suspiros de España* in un'enorme sala da ballo in penombra, e quando la musica cominciava, l'ombra che aveva messo il disco se ne andava.

VIENNA E L'OMBRA DI UNA DONNA

Non so quale fu la cosa più importante di Vienna: se Vienna o Carmen Boullosa. Tutti sanno che Vienna è una città molto bella, colta, la capitale di un paese che flirta (e può darsi che il flirt sia già arrivato alla fase del palpeggiamento) con il neofascismo. Pochi in Spagna sanno, però, chi è Carmen Boullosa.

Le prime notizie che ebbi di lei parlavano di una donna molto bella per la quale i poeti lirici messicani perdevano la testa. Carmen, che ancora non scriveva romanzi, era anche lei una poetessa lirica messicana. Non sapevo cosa pensare. Che tanti poeti fossero perdutamente innamorati di una poetessa mi pareva un'esagerazione. E il colmo era che tutti i poeti abbandonati da Carmen (o da loro stessi) erano diventati amici, o lo erano già, e avevano fondato Una specie di gruppo o circolo che si riuniva una volta alla settimana o una volta al mese in qualche bar di Città del Messico o di Coyoacán per dire peste e corna dell'ex adorata.

E seppi anche, sempre da terzi, che Carmen, in risposta, aveva fondato un circolo, o un gruppo o un comando di donne scrittrici, che faceva la stessa cosa della sua controparte maschile, altrettanto furtivamente.

Un giorno, in un libro di storia della letteratura messicana contemporanea, vidi una sua fotografia. Era senza dubbio una donna molto bella, bruna, alta, con due occhi enormi e i capelli lunghi fino alla vita. La trovai molto attraente, ma pensai che scrivesse come i tanti epigoni di un realismo magico a uso e consumo degli zombie.

Poi lessi qualcosa di suo e la mia opinione cambiò: Carmen Boullosa non aveva niente a che vedere con gli epigoni né con gli epigoni degli epigoni. Lessi poche pagine, ma mi piacquero. Poi ricevetti un invito per andare a Vienna, dove avrei partecipato a una serata di letture con lei.

Uno dei vantaggi di andare a Vienna è che si può volare su un aereo della Lauda Air, la linea aerea del mitico pilota di Formula 1 le cui hostess sono vestite come meccanici di un circuito da corsa. Con un po' di fortuna (o sfortuna) può capitare che l'aereo lo guidi lo stesso Niki Lauda. E in pochissimo tempo, meno di quanto ce ne voglia per recitare tre padrenostro, sei già a Vienna e su un taxi, e se sei fortunato puoi perfino alloggiare al Graben Hotel, un piccolo albergo sulla Dorotheergasse, vicino alla cattedrale di Santo Stefano, vale a dire nel pieno centro della città. Anche se la cosa più importante del Graben Hotel non è dove si trova, bensì il fatto che lì alloggiavano Max Brod e Franz Kafka quando venivano a Vienna.

Fuori dall'albergo un'enorme targa di bronzo lo dichiara, ma io arrivai di notte e non la vidi, per cui quando il portiere mi disse che mi avrebbe dato la stanza di Brod o di Kafka (non era molto sicuro di quale dei due), io capii che mi stava raccomandando di leggere i due scrittori praghensi, cosa che mi parve, data la situazione politica del paese, molto pertinente.

Poi, armandomi di coraggio, gli domandai se fosse arrivata la signora o signorina Boullosa, che il portiere pronunciò Bolosa, facendomi pensare che sebbene Carmen fosse messicana e io cileno, avevamo in comune le stesse origini galleghe. La risposta fu deludente. Frau Bolosa non era in albergo, non c'era una prenotazione a suo nome né si sapeva nulla di lei.

E così me ne andai a fare due passi lì intorno, sul Graben (curioso: il mio albergo si chiamava Graben ma non era sul Graben), sulla piazza della cattedrale, lo Stephansdom, vidi la Figarohaus, la Franziskanerkirche, lo Schuberting, e lo Stadtpark, tutti luoghi che il mio amico Mario Santiago aveva visto di notte e da clandestino, e poi tornai in albergo e mi misi a letto e trascorsi una notte strana, come se davvero ci fosse qualcun altro nella stanza, Kafka o Brod o qualcuno fra i mille clienti che hanno alloggiato al Graben e sono morti.

Al mattino conobbi Leopold Federmair, un giovane scrittore austriaco, e con lui continuai a girare per la città, visitando i caffè dove andava Bernhard quando era a Vienna, un caffè molto vicino al mio albergo, non ricordo se nella Lobkowitzplatz o sulla Augustinerstrasse, e poi il caffè Hawelka, di fronte al mio albergo, dove la proprietaria, una vecchietta uscita da una fiaba medioevale, ci offrì in omaggio delle paste che poi ci fece pagare, e poi camminammo ancora visitando altri caffè, finché non venne l'ora della mia lettura e del momento in cui avrei conosciuto o non avrei conosciuto Carmen Boullosa, che era scomparsa.

Quando arrivammo nella sala, in ritardo, perché Federmair si era perso due volte, lei era già lì. Non ebbi nessuna difficoltà a riconoscerla, anche se di persona è molto più bella che in fotografia. Sembrava timida. È intelligente e simpatica. Dopo una festa in un ristorante dove viene conservata, conficcata in una parete, una palla di cannone sparata dai turchi, prova tangibile dell'umorismo fra l'ingenuo e il malizioso dei viennesi, rimanemmo soli. Allora lei mi disse che la cattedrale

di Santo Stefano era segretamente dedicata al demone e poi mi raccontò la sua vita. Parlammo di Juan Pascoe, che fu il suo primo editore in Messico e anche il mio, di Veronica Volkow, la bisnipote di Trockij, di Mario Santiago, che qualche volta era stato a casa sua, dei nostri rispettivi figli.

Dopo averla lasciata in albergo rientrai al Graben a piedi e quella notte mi fece visita, o sognai che mi facesse visita, Kafka, o Brod, e li vidi tutti e due, uno nella mia stanza e l'altro nella stanza accanto, a fare o a disfare le valigie fischiettando una melodia contagiosa che il mattino dopo fischiettavo anch'io.

La nostra gita successiva fu sul Danubio, che raggiungemmo con la metropolitana. Carmen Boullosa era ancora più bella della sera prima. Camminammo in direzione dell'Ungheria e lungo il tragitto vedemmo un paio di pattinatori, una donna seduta che guardava il fiume, una donna in piedi che piangeva in silenzio e delle anatre stranissime, alcune nere e altre marroncine, e ogni anatra nera si accompagnava a una marroncina, cosa che fece pensare a Carmen che gli opposti si attraggono, a meno che le anatre nere non fossero i genitori e quelle marroncine i piccoli.

E poi tutto andò nel migliore dei modi. Kafka e Brod lasciarono l'albergo; Helmut Niederle, un viennese magnifico, mi raccontò la storia del famoso calzolaio di Vienna che poi ho messo in un libro; cenammo all'ambasciata messicana, dove la simpatica ambasciatrice, su richiesta di Carmen, presumo, mi trattò come se fossi messicano, insultai senza volerlo un nazista, non ebbi il coraggio di entrare nella cattedrale di Santo Stefano, conobbi Labarca, un eccellente romanziere cileno, e due ragazze latinoamericane che ogni anno organizzano un festival beatnik a Vienna, e soprattutto passai e conversai fino all'estenuazione con Carmen Boullosa, la migliore scrittrice del Messico.

Ushuaia, la città più australe del mondo, sita sulla sponda nord del canale di Beagle, ai piedi del ghiacciaio Martial, è il cuore abbagliante, selvaggio e naturale della provincia della Terra del Fuoco.

Per molto tempo, prima nell'immaginario sudamericano e poi in quello di alcuni europei e nordamericani, in parte grazie ai libri di certi viaggiatori meticolosi, soprattutto inglesi, soprattutto Chatwin, la Patagonia fu qualcosa di simile a quello che è stato ed è ancora il vasto e mobile territorio della frontiera fra il Messico e gli Stati Uniti. Invece del deserto, pampa; invece di paesi addormentati al sole, fattorie battute dal vento e dalle piogge australi; invece di una massa di gente strana che intona canzoni strane, pochi abitanti e un silenzio quasi ininterrotto. In ogni caso, tanto la frontiera messicana quanto le provincie che formano il territorio della Patagonia costituivano, insieme alla foresta, l'ultimo luogo, il luogo sacro dell'individuo, il posto dove si va unicamente a morire o a lasciare che il tempo passi, che poi è quasi lo stesso. La foresta, forse per la profusione di zanzare e relative malattie, è passata di moda: i viaggiatori, perfino i viaggiatori terminali, vogliono morire ma vogliono morire in pace, vogliono morire cullati e ninnati da una particolare estetica che esclude, inutile dirlo, il dengue, le febbri, le fastidiose punture di insetti e le ancor più fastidiose diarree. La frontiera e la Patagonia, in questo senso, propongono richiami irresistibili: tequila, cocaina e donne al Nord; mate, buona carne alla brace e temperature degne di qualunque filosofo scolastico all'estremo Sud. Si va in Patagonia ma si fugge anche in Patagonia. La letteratura su questo genere di fughe non è solo anglosassone. Il protagonista di *Sopra eroi e tombe*, di Ernesto Sábato, alla fine del romanzo, quando tutti i suoi sogni sono crollati e sembra ormai destinato alla distruzione, decide di montare su un camion e intra-

prendere il viaggio verso sud. Altri scrittori hanno seguito l'indicazione di Sábato.

Da molto tempo il viaggio in Patagonia ha travalicato i confini della letteratura. Ci sono quadri di pittori che con più impegno che mestiere offrono le loro visioni della pianura, dei ghiacciai, della terra sgombra. Ci sono brani musicali in cui la parola Patagonia fa rima con Caledonia. C'è perfino un film, di cui non ricordo il regista, interpretato da Daniel Day-Lewis, che racconta la storia di un dentista - non so se inglese o canadese - che gira per la Patagonia in motocicletta impegnato in una personale crociata contro la carie.

Per qualche tempo la Patagonia sostituì il tropico nella fornitura di paesaggi adattabili al realismo magico. Ci fu perfino la proposta, se ben ricordo, di cedere non so se alla Società delle Nazioni o alle Nazioni Unite (credo alla prima) una porzione considerevole del suo territorio per insediarvi una repubblica ebraica, o forse una patria per un popolo asiatico errante, probabilmente rifugiati cinesi scampati all'invasione giapponese, proposta che indignò gli argentini dell'epoca e che, se avesse avuto seguito, avrebbe dato vita, senza dubbio, al paese più civile e prospero di tutto il Sudamerica.

Da dove viene il nome Patagonia? Dai suoi primi abitanti, i patagoni, che gli scopritori spagnoli descrissero come giganti, aggiungendo che questi giganti, per di più, avevano piedi enormi, più grandi di quelli di qualunque europeo, cosa non del tutto assurda se, come pare, erano giganti. I primi a vederli (e oltre che i primi anche gli ultimi) furono i bravi marinai di Magellano impegnati a fare il giro del mondo, impresa che alla fine dopo molte fatiche portarono a termine, lasciandosi dietro metà dell'equipaggio, morto di malattie, di stenti e di insolazioni varie. Un cronista del viaggio, l'italiano Pigafetta, li descrive alti tre metri. Probabilmente esagerava. Nell'Ottocento, viaggiatori dall'immaginazione meno fervida affermano di aver visto dei patagoni alti due metri. Oggi, i pochi rimasti non superano il metro e sessanta.

La frontiera della Patagonia non è cosa che tutti, tanto meno gli argentini, sappiano determinare con assoluta precisione. Secondo il romanziere Rodrigo Fresán, cui ho rivolto la domanda, la Patagonia comincia al di là del Rio Negro. Secondo alcuni conducenti d'autobus della capitale che fanno la linea sud, la Patagonia comincia dove finisce la provincia di Buenos Aires. Per una mia amica argentina la Patagonia comincia nella provincia del Chubut, parecchio più a sud di quanto comunemente si creda. Secondo un'altra mia amica argentina la Patagonia non esiste. Pensavo di porre la stessa domanda ad Alan Pauls, uno dei miei scrittori argentini preferiti, ma ho avuto paura.

È fuori discussione, però, che la Patagonia è enorme e che, a suo modo, è piena di fantasmi. Visitare tutta la regione non è alla portata di chiunque, in parte perché in Argentina viaggiare non costa poco e in parte per la vastità del territorio, che richiede almeno sei mesi a chi voglia conoscere, sia pure in modo superficiale, i luoghi che le guide turistiche definiscono attrazioni.

Per esempio, Neuquén. La provincia di Neuquén è l'unica provincia patagonica senza sbocco sul mare, e in più confina col Cile, il che ne fa una specie di Bolivia nell'immaginario geostrategico dei militari cileni, sempre tanto prussiani. Neuquén è come Jurassic Park, la patria perduta dei dinosauri del Sudamerica. Lì basta girare l'angolo per imbattersi in tirannosauri e pterodattili. Gli allevatori di Neuquén non parlano di capi di bestiame ma di velociraptor. Le processioni di paleontologi sono notevoli nei mesi estivi e primaverili.

Il turista generalmente si sposta in aereo e fa bene. Ma il modo più consigliabile per viaggiare in Patagonia è l'autostop. Si può andare in autobus fino a Choele Choel, diciamo, o in aereo fino a Bahia Blanca, ma da lì in poi bisogna fare l'autostop. Così, almeno, viaggiavano negli anni Sessanta gli argentini poveri che non potevano permettersi di andare in Europa e così viaggiano ancora alcuni indios patagoni che la

curiosità o qualche faccenda urgente ha portato nella capitale o in quella città sinistra esaltata da Bioy Casares negli anni della vecchiaia che si chiama La Plata. A partire da Choele Choel di solito il viaggiatore si pone una domanda cruciale: dove vado? Per addentrarsi in Patagonia ha davanti a sé due strade che offrono paesaggi molto diversi. O si va verso Bariloche o si va verso Puerto Madryn. A Bariloche quello che lo sprovveduto turista troverà sarà la Cordigliera delle Ande e una legione di sciatori, fanatici della neve e perfettamente abbronzati, con gravi problemi di ordine psicologico e sessuale che alloggiano all'hotel Llao-Llao, un albergo degli anni Quaranta che può ricordare vagamente uno stabilimento termale. A Puerto Madryn, per contro, vedrà l'oceano Atlantico, che a quella latitudine è di un colore (anche se questo dipende dalla stagione, certo) decisamente orrendo, che fa pensare a un animale o alla pelle di un animale in decomposizione, una cosa da concerta abbandonata, anche se, come sempre, il mare ha un buon odore. E di lì può visitare la penisola Valdés, che chiude a nord il Golfo Nuevo o, meglio ancora, può partire da Puerto Madryn in direzione di Trelew e Rawson, che sono molto vicine, dove prima dell'alba si possono sentire, se ci si arrampica su una rupe isolata chiamata «La roca de Yanquetruz», le grida che il vento porta da entrambe le città, grida che vagamente parlano di giovani reclute, di giovani prigionieri, di capogiri e di branchi di maiali.

Dopo aver sentito una cosa del genere la cosa migliore è andarsene col primo autobus da Trelew e anche da Rawson. Qui, però, all'infaticabile viaggiatore si presenta la scelta fra altre due possibilità. O prende la strada che va a ovest, verso la Cordigliera, verso Trevelin e Esquel, e visita Leleque e El Maitén, i paesi cordigliariani della provincia del Chubut, attraversando il Parque Nacional de Los Alerces o il Parque Nacional del Lago Puelo e perfino, se è un viaggiatore animato da curiosità fuori del comune, valicando il Passo Co-

chamo e affacciandosi, senza sapere bene perché né a quale scopo, sul Cile, oppure prosegue in direzione sud, verso Comodoro Rivadavia e verso i Bosques Petrificados. A sud dei boschi pietrificati può succedere qualunque cosa. La strada che corre ai piedi della Cordigliera e quella che corre lungo la costa Atlantica cingono un immenso territorio intermedio, il luogo estremo, il territorio verso cui si dirigono i patagoni autostoppisti, solcato di tanto in tanto da strade secondarie o da piste di terra che in un primo momento scorraggiano il viaggiatore e poi lo disorientano e infine lo portano a una sorta di delirio mistico che solo la fame e la buona educazione riescono ad attenuare. Entrambe le strade confluiscono a Río Gallegos, l'ultima città della Patagonia. Più giù, oltre lo stretto di Magellano, si trova la Terra del Fuoco argentina e cilena, ma questa è già un'altra storia.

I PERSONAGGI FATALI

In che cosa consiste la lucidità in fotografia? Nel vedere quel che si deve vedere e nel non vedere quel che non si deve vedere? Nel tenere sempre gli occhi aperti e vedere tutto? Nel selezionare quello che si vede, e nel farlo parlare? Nel cercare, in mezzo a una valanga di immagini vuote, quello che l'occhio intravede come bellezza? Nel cercare invano la bellezza?

L'assassino dorme mentre la vittima lo fotografa. Questa frase, pronunciata quasi in un sussurro da una voce rassegnata e tranquilla, mi perseguita o perseguita la mia ombra da molti anni. L'assassino dorme. La vittima lo fotografa. In immagini: un letto a una piazza, modesto, in una stanza né soleggiata né in penombra, sul letto un tipo che non sospetta nulla, che dorme supino o su un fianco, in mutande e maglietta, calzini

scuri, senza lenzuola a coprirlo, nello stato di abbandono tipico del dormiente, e un'ombra, né uomo né donna, solo ombra, figura androgina ai piedi del letto, un po' inclinata verso sinistra, verso il centro della stanza, che regge una piccola macchina fotografica nell'aria e guarda nel mirino con una concentrazione simile a quella dell'uomo che dorme, ma (e qui sta uno dei segnali dell'orrore e della normalità) d'altra natura. La macchina fotografica che ha fra le mani, è importante sottolinearlo, dà l'impressione di essere fissata su un cavalletto, un cavalletto immaginario al centro di quella stanza leggermente in disordine che può essere una stanza d'albergo e può non esserlo. In ogni caso, sembra essere la stanza del dormiente, ossia l'assassino, e non la stanza del fotografo; ossia la vittima, anche se quest'ultimo vi si muove con una certa familiarità, una familiarità crescente, nella quale si percepisce, in dosi equivalenti, costanza e dolore, ribellione e fatalità, come se la realtà si inarcasse e il tempo, solo per un istante, guardasse all'indietro.

Chi scatta la foto vince, ma questa vittoria può condurre senza appello alla morte. Chi apre gli occhi vince, ma vince su chi? E che importanza può avere vincere quando si sa che in fondo si sta perdendo, che tutti perdiamo?

I bambini vagabondi di Santiago e le ombre di Londra. Il bagnato e l'asciutto nell'opera di Larraín.

Mi piacerebbe dire che in alcune delle sue foto ho vissuto. Può darsi. Di una cosa sono certo: in alcune delle sue fotografie sono passato: ho camminato per le strade fotografate da Larraín, ho visto i selciati come specchi (specchi dove si riflette la massima precarietà oppure niente), mi hanno guardato quelli che Larraín ha guardato.

Sembra il fotografo casuale. Sembra il fotografo che gioca. Sembra il bambino. cileno scatenato. Sembra molte cose che non è. A tratti mi pare che cerchi l'armonia o un surrogato dell'armonia, l'istante in cui tutto si ferma e gli uomini e le cose si assomigliano. Nessuno si muove. La pioggia si immobilizza nell'aria. Il tipo con l'ombrello si trasforma in qualcosa di molto simile alla statua equestre sullo sfondo. L'occhio si apre fino a raggiungere le dimensioni di una bocca.

Ho l'impressione che Larraín sia il turista perfetto, il turista medusa al quale anni di sedimentazione nell'unico paese al mondo che assomigli a un corridoio e generazioni di vite cilene sprecate, sperperate o dimenticate hanno concesso uno sguardo che è anche un modo di muoversi. Rapido, agile, giovane e inerme, Larraín osserva la città che è un labirinto e nel farlo osserva anche noi. Lo sguardo di Larraín: uno specchio arborecente.

Larraín fotografa una coda: gente che aspetta l'autobus. Questo succede a Londra, ma si direbbe che accada alla periferia dell'inferno. Una coda perfettamente ordinata, perfettamente normale. Quando l'autobus arriverà lo prenderanno e poi l'autobus ripartirà e lo spazio rimarrà, per un istante, vuoto. La sequenza può ripetersi all'infinito. La gente che prenderà l'autobus, del resto, non andrà all'inferno. Il caso ha voluto che vaghi per sempre fuori dei confini della foto.

Larraín fotografa la gente che passeggia per Hyde Park. In apparenza è una foto inglese ed è una foto normale: la fragile armonia acchiappata per la coda. Eppure, se la guardo con attenzione, distingo sul lato destro un cittadino di Santiago del Cile, un impiegato ministeriale o di banca, in ogni caso un impiegato o un burocrate, un brav'uomo che non ha mai messo piede fuori dal Cile, il suo cappello lo dimostra,

colto mentre passeggia per Hyde Park con sussiego (un sussiego dei più smarriti, d'altra parte), come se pensasse a cose astruse. Sul lato sinistro della foto una ragazza, una baby-sitter, forse, spinge una carrozzina che non si vede: nell'inquadratura compare solo il manico. Quella ragazza sì che è inglese: i suoi occhi guardano la carrozzina che non vedo e il bambino che non vedo, ma dall'espressione del suo viso si capisce facilmente che si trova da tutt'altra parte, in un luogo molto più caldo, il tropico delle forme geometriche, il tropico degli esili geometrici. La fotografia non finisce con questi due personaggi che in realtà la incorniciano soltanto e incorniciandola la ribaltano; fra la bambinaia luciferina e il cittadino di Santiago del Cile, ma un po' più in là, una coppia a braccetto avanza verso l'occhio del fotografo, verso il primo piano, che in questo modo diventa una promessa di futuro, come se la meta di questa coppia ideale (eminentemente britannica) fossero il peripatetico cileno e il bebè che non vediamo e la sua sospetta guardiana. Ma la fotografia non è ancora finita (perché questa fotografia come tutte le fotografie ha un principio e una fine, anche se non si sa mai con precisione quale sia il principio e quale la fine), o non finisce la messinscena dei personaggi: sullo sfondo, minuscole, si vedono tre figure, queste sì nel centro esatto dell'inquadratura, tre figure che si equilibrano nel punto dove il placido sentiero di Hyde Park si confonde con l'orizzonte, e delle quali non si può dire se avanzino verso la macchina fotografica di Larraín o se ne allontanino, probabilmente avanzano, tre figure che sono come tre buchi neri e come tre graffi minimi nella fatale quiete (e lucidità) di questa fotografia.

Larraín fotografa un uomo appena sceso dalle scale mobili alla stazione della metropolitana di Baker Street. La composizione sembra un commento a certa pittura di Delville. Nelle opere del pittore belga la gente

sale o scende nell'inferno e i corpi nudi risplendono come un vortice. Nella fotografia di Larraín la gente sale e scende le scale della metropolitana con la stessa regalità e consapevolezza, con lo stesso abbandono, con lo stesso volto riflessivo e triste.

In quest'ottica il London Bridge, con il suo autobus a due piani e i piloni mostruosi che affondano nell'acqua scura e fredda, assume il ruolo di un ponte dell'inferno: un ponte su cui corrono ombre di persone e sotto il quale l'acqua fluisce (l'acqua che è quasi sempre inquietante quando è fotografata da un artista) con la maestosità e la sovranità della morte. Ho detto mostruoso, inferno, ombre, maestosità, morte, ma nessuna di queste parole va letta in tono enfatico, bensì in tono casuale, così come Larraín le fotografa.

Una casualità inquietante, in ogni caso, che attraversa la fotografia in più di un'occasione, come per permetterci di scoprirla, di vedere il suo volto fatto d'aria, il suo sorriso fatto d'aria, il mantello da sovrana che la avvolge e con il quale lei, magnifica e fredda, ci avvolge. Come se la casualità fosse un sinonimo dell'inferno. O, peggio ancora: come se la casualità fosse l'essenza stessa dell'inferno, la sua meccanica, i suoi muri, i suoi buchi che si gonfiano come occhi.

A volte si ha l'impressione che Larraín operi al centro dell'indifferenza, fingendosi indifferente, con una predisposizione volontaria, però, a qualunque accidente. A volte si ha l'impressione che la sua resistenza (una resistenza giovanile) sia sul punto di spezzarsi. Ma la sua resistenza non si spezza perché è fatta di delicatezza. La delicatezza del caso.

Larraín fotografa sette uomini che camminano su un marciapiede. Alcuni di loro portano la bombetta. Probabilmente lavorano nella City. Quello che cam-

mina al centro della foto assomiglia o ha un'aria che può vagamente ricordare Winstoh Churchill. Sei degli uomini sono a fuoco. Il settimo, quello sulla destra, è sfocato e si direbbe comparso all'ultimo momento. Ma questo non è possibile. Gli altri sei camminano di buon passo, quindi se qualcuno si fosse introdotto all'improvviso nella foto non sono stati certamente loro. Il settimo, anche se non posso dirlo con certezza, sembra un portinaio o l'uomo incaricato di portare fuori la spazzatura del palazzo. Il settimo sembra un ectoplasma sperduto che contempla la fotografia di Larraín da dietro la foto. Sul marciapiede opposto altri uomini (dei quali non si vede la testa) camminano alla volta delle banche o degli uffici dove lavorano. Il settimo, quindi, è uno specchio parziale. Uno specchio sopravvissuto e sgombro che compare in un punto qualsiasi della storia e commenta la casualità a partire dalla casualità stessa.

Ma gli uomini con la bombetta, e perfino quelli che non la portano, sanno anche stare soli. Stare soli è, sostanzialmente, viaggiare, e Larraín ce li mostra nei loro viaggi urbani: esseri temibili che si fanno strada nella nebbia, uomini con cappotto, bombetta e ombrello che camminano, maestosi e stolidi, in luoghi dove normalmente nessuno si avventura, men che meno un turista, salvo che quel turista non sia Larraín. E qui possiamo perfino azzardare ipotesi assurde: questi uomini tristi, ragionevolmente eleganti, incarnazioni miracolose dell'assenza di dubbio, sono personaggi casuali oppure il giovane cileno Larraín li ha seguiti, furtivo come una spia o importunandoli, dalle vie popolate fino alle vie solitarie, fino ai recessi più appartati e neri del lungofiume o dei sobborghi, con l'intenzione, quando fosse il momento, di fotografarli? Sono persone che Larraín non conosce? Forse. In maggioranza compagno di spalle. Tutti assorti nella contemplazione di uno scenario che può essere lo sce-

nario esterno oppure interiore: la stanza immacolata di un io abbattuto. Uno di loro, però, sembra guardare direttamente Larraín al momento dello scatto: quell'uomo con bombetta, cappotto e cravatta cammina con la solennità di un astronauta. Per un attimo si ha la sensazione che sia giunto, anni prima, da un pianeta lontano del nostro sistema solare, un pianeta lontano e irraggiungibile. E probabile che dietro i suoi occhiali scuri si nascondano occhi arrossati e insonni. E probabile che quel viaggiatore dello spazio abbia riconosciuto in Larraín un suo simile.

In alcune fotografie sembra non esserci aria. La pressione atmosferica è feroce. Le persone si muovono come sonnambuli, il cuore e i polmoni vanno ciascuno per conto suo, all'impazzata. In alcune fotografie posso immaginare il giovane fotografo cileno spostarsi su una sedia a rotelle di alluminio policromo per le strade di un sogno che assomiglia a una città chiamata Londra e non è, certamente, una città, ma un ventaglio di diverse velocità. Posso immaginare Larraín col volto coperto di piccole cicatrici, come se si fosse tagliato quel mattino radendosi o come se non sapesse radersi. In alcune fotografie Londra sembra un acquario. Silenzioso e primordiale. In altre è Larraín che sembra trovarsi dentro un acquario a fotografare un pianeta vasto e vagamente familiare.

Non c'entra niente, ma quand'ero bambino e anche adolescente, si diceva che il Cile era l'Inghilterra del Sudamerica (così come l'Uruguay era la Svizzera, Buenos Aires la Chicago, eccetera). A dirlo, naturalmente, erano i cileni. Dal 1973 in poi il paragone smise di divertirci o divenne quel che era sempre stato: una beffa. Ma le similitudini non sono mai innocenti e dopo un po' ritornano o ritorna il loro fantasma: sotto altre spoglie, con altri orpelli, con un altro significato. Nell'ottobre del 1998 la nostra vecchia battuta adole-

scenziale e compiaciuta, la nostra battuta idiota, tornò a materializzarsi.²⁹ L'Inghilterra adesso, nel tempo libero, si maschera da Cile e noi cileni cerchiamo in queste immagini inglesi, in questa ospitalità inglese, la nostra adolescenza ideale (ovverosia la nostra voglia di ridere, la nostra irresponsabilità), ma non vediamo nulla. O forse sì, qualcosa vediamo: ombre avverse che ci appartengono, immagini impossibili della fine degli anni Cinquanta e della metà degli anni Sessanta, quando ancora potevamo guardare in un altro modo.

Larraín fotografa un'automobile ferma e quell'automobile sembra andare a più di cento all'ora.

Larraín fotografa strade vuote e quelle strade sembrano emergere dall'essere o dal nulla, senza rumore, come se il fenomeno avvenisse nello spazio.

La velocità dell'automobile ferma e il silenzio delle strade non sono altro che metafore della nostra stessa solitudine, una solitudine in movimento. Lo specchio del nostro sforzo e della nostra resistenza.

Larraín fotografa le gambe, le scarpe di una donna e di un uomo. Sono fermi, aspettano, ma chi osserva la fotografia sa che continueranno a camminare, che si separeranno, che si congiungeranno, che torneranno a separarsi in una successione di istanti che trascorso un certo arco di tempo chiameremo vita, caso, nulla.

Si direbbe che a Londra il giovane Larraín non avesse trovato una città ma un universo.

5.

IL BIBLIOTECARIO CORAGGIOSO

LA NOSTRA GUIDA INDIANA

Tutti i romanzieri americani, compresi gli autori che scrivono in lingua spagnola, a un certo punto della loro vita giungono in vista di due libri che si stagliano all'orizzonte, che sono due strade, due strutture e soprattutto due temi. A volte: due destini. Uno è *Moby Dick*, di Melville, l'altro è *Le avventure di Huckleberry Finn*, di Mark Twain.

Il primo è la chiave di quei territori che per convenzione o comodità chiameremo i territori del male, là dove l'uomo si dibatte con se stesso e con l'ignoto e in genere finisce sconfitto; il secondo è la chiave dell'avventura o della felicità, un territorio meno limitato, umile e innumerevole, dove il personaggio o i personaggi mettono in moto la quotidianità, la mandano all'aria, con risultati imprevedibili e, al tempo stesso, riconoscibili e vicini.

Sappiamo che non tutti possono essere Ismaele e che un individuo su cinquanta milioni può essere il capitano Achab. Lo sappiamo e la cosa non ci preoc-

cupa, eppure a pensarci bene dovrebbe preoccuparci. Huckleberry Finn, invece, può essere chiunque, e questo, che dovrebbe rendercelo ancora più caro, ci fa inorridire di quel genere di orrore con cui a volte ricordiamo alcune fasi della nostra adolescenza, un'adolescenza, quella di Huck e la nostra, piena di forza, di curiosità, piena di ignoranza e di slancio, quando mentire non era un'abitudine frenata a malapena da qualcosa che difficilmente poteva definirsi legge morale, ma il sistema migliore per sopravvivere, in un modo o nell'altro, sul Mississippi o sul fiume turbolento e portatile delle nostre vite senza forma, vale a dire delle nostre giovani vite, quando ancora, a somiglianza di Huck, eravamo poveri e liberi.

Tutti gli scrittori americani si abbeverano a questi due pozzi lampeggianti. Tutti cercano in queste due foreste il loro volto perduto. Il coraggio, l'audacia, la felicità di chi non ha nulla da perdere o di chi ha molto da perdere ma è spinto, dalla propria generosità o dalla propria follia, a rischiare tutto, con un'eleganza che nulla ha in comune con l'eleganza europea (ossia con il punto di vista europeo o la forma letteraria europea): questi signori sono ormai completamente americani, un assurdo, comunque lo si guardi, un atto volontaristico, un'entelechia che né Melville né Twain costruiscono consapevolmente (non quest'ultimo, almeno), ma che la caccia alla balena con quella nave terribile piena di esseri variopinti, e il vagabondaggio lungo la corrente del Mississippi mettono in piedi automaticamente. Ecco i padri fondatori. Da Omero a Whitman e da Whitman alle amarezze di uno schiavo e alla follia di un capitano baleniere. Senza soluzione di continuità, senza metodo, alla maniera del nuovo e indomito mondo.

Che cosa ha voluto dirci Melville? Questo è un enigma che rimane ancora inspiegato perché Melville è un enigma oltre che uno scrittore di maggior portata di Twain. Che cosa ha voluto dirci Twain? Molte cose,

tutte ragionevolmente decodificate: che la vita merita di essere vissuta solo nell'adolescenza e che l'adolescenza, il territorio dell'immatùrità, può estendersi fin dove arriva la libertà dell'individuo. A prima vista sembra poco per un padre fondatore. Non lo è se il discorso (che è il discorso di Thoreau e di Rousseau, che fu un padre nefasto) poggia sul vigore e sull'umorismo, e su questi due terreni Mark Twain è imbattibile, il suo vigore, fondato sulla parlata popolare, è unico, il suo senso dell'umorismo nerissimo, anche.

Non si salva nessuno quando Twain prende la penna, non si salva nessuno quando Twain scaraventa in una vita vagabonda, giù per il Mississippi, il figliolo Huck, tanto amato, alla ricerca della sua libertà e della libertà di Jim, un negro che cerca una via di fuga dalla schiavitù, e il viaggio di questi due personaggi, che insieme alla rotta di Ismaele sul *Pequod* è la quintessenza di tutti i viaggi, è un viaggio assurdo, perché invece di risalire il fiume o imboccare l'Ohio e dirigersi verso gli Stati abolizionisti, i due discendono il fiume, dritti verso il cuore degli Stati schiavisti, e questo fatto, che avrebbe spinto chiunque sull'orlo della depressione o di una crisi di nervi, non disturba minimamente né Huck, che fugge da suo padre, né Jim, che fugge dalla società, tutt'al più disturba un po' la loro vita a bordo della zattera dove vivranno avventure e conosceranno personaggi incredibili e naufragheranno e risaliranno a galla.

Sopravvivere. Questa è una delle magie che il lettore trova in questo romanzo. Capacità di sopravvivere. Se lo si legge con attenzione e lo si legge almeno dieci volte, può darsi perfino che un po' di questa magia si stacchi dalle sue pagine e cominci a circolare nel sangue del lettore.

L'altra magia è quella dell'amicizia. Quando Huck, dopo aver fatto uno scherzo a Jim, scopre con dolore di averlo offeso o quando entrambi si mettono a ricordare le cose buone che hanno lasciato – Jim: la sua famiglia, Huck: Tom Sawyer e poco di più –, o quando,

più spesso, non fanno altro che impigrire sulla zattera, dormendo o pescando o eseguendo i lavori necessari per mantenerla in buono stato, o quando entrambi affrontano un pericolo, quel che alla fine rimane è una lezione di amicizia, un'amicizia che è anche una lezione di civiltà da parte di due esseri assolutamente emarginati, che si aggrappano l'uno all'altro e si prendono cura l'uno dell'altro senza tenerezze né smancerie di nessun tipo, come si usa fra alcuni fuorilegge, vale a dire al di fuori dei limiti della gente per bene, perché *Le avventure di Huckleberry Finn* non è un romanzo per gente per bene ma l'esatto opposto, e questo è strano, perché il successo del romanzo fra la gente per bene, che in fin dei conti è quella che compra e consuma romanzi, fu enorme, il romanzo si vendette (e si continua a vendere) in quantità astronomiche, il che la dice lunga sulle pulsioni segrete della gente per bene o della media borghesia, quella media borghesia verso la quale tutti siamo incamminati, come sognava Borges, e senza dubbio fu poco letto negli ambienti frequentati da Huck, vale a dire fra gli adolescenti figli di padri alcolizzati e violenti, scappati di casa, o fra truffatori e malfattori, o nell'ambiente dei negri, anche se secondo Chester Himes la fortuna delle Avventure di *Huckleberry Finn* nelle biblioteche carcerarie degli Stati Uniti non è malvagia.

Mentre scrivo queste righe leggo sul giornale che oggi danno in televisione un film intitolato *Il ritorno di Tom Sawyer*. La trama è degna dello sfrenato desiderio di felicità americano, ovvero della Walt Disney, che produce il film. La sinossi fornita dal giornale è la seguente: col passare degli anni, Tom Sawyer si è trasformato in un avvocato e Huck in un giornalista, ed entrambi tornano a Hannibal per aiutare Jim, la cui occupazione non ci è rivelata ma che probabilmente non è più uno schiavo. Forse adesso Jim fa il mago guaritore o ha una piccola fattoria. Tom Sawyer avvocato è possibile. Di fatto, molto possibile. Ma Huck giornalista? Questa è già un po' troppo tirata per i capelli.

Chi fu Mark Twain, che nel gergo dei battellieri del Mississippi significa due braccia? All'inizio fu Samuel Langhorne Clemens, il suo vero nome, e anche Thomas Jefferson Snodgrass, pseudonimo dalla vita breve, e nacque a Florida, nel Missouri, nel 1835, anche se trascorse l'infanzia e l'adolescenza a Hannibal, cittadina sulle sponde del Mississippi. Fin da giovanissimo lavorò in una stamperia di proprietà di suo fratello Orion, del quale poi sarà segretario nel Nevada, dove a sua volta Orion sarà segretario del governatore, il che ci fa capire non solo che Orion era un imprenditore ma che era anche un tipo sveglio, overosia un politico. Mark Twain fu pilota di battelli a vapore sul Mississippi fino all'inizio della guerra civile e di quel periodo ci resta un libro che è debitore di quell'epoca ma al tempo stesso attraversa tutte le epoche, un libro strano, *Vita sul Mississippi*, sulla cui prima pagina possiamo leggere una dichiarazione di principi degna di Tom Sawyer, anche se non di Huckleberry Finn: «Quand'ero ragazzo non c'era che una sola permanente ambizione, fra i nostri compagni del paese, sulla sponda ovest del Mississippi: diventare marinai su un battello a vapore. Ne avevamo anche altre, di ambizioni, ma erano ambizioni passeggiere. Quando un circo arrivava e ripartiva, ci lasciava tutti con l'ardente desiderio di diventare clown; il primo spettacolo di cantanti negri che venne, da quelle parti ci rese tutti smaniosi di fare quel genere di vita; ogni tanto ci aggrappavamo alla speranza che, se fossimo vissuti abbastanza a lungo e fossimo stati sempre buoni, Dio ci avrebbe concesso di diventare dei pirati. Queste ambizioni sfumarono una dopo l'altra, ma l'ambizione di fare i marinai su un battello a vapore ci accompagnava sempre».

L'ambizione a diventare un marinaio si trasformò nella passione per il Mississippi e per i viaggi: il West, prima nel Nevada, con il sagace fratello, e poi in California, dove si imbarcò per le Hawaii, viaggio singolare per quei tempi, anche se in realtà tutti i viaggi di Twain

furono singolari, perfino quelli che fece nel New England, ormai novello sposo di Olivia Langdon, ragazza bella e ricca che mai lo capì e che lui, del resto, non fece il minimo sforzo per capire, al punto che entrambi formarono quella che allora veniva detta una strana coppia (o una coppia singolare, come i loro viaggi) e che oggi verrebbe definita senza mezzi termini una coppia disastrosa e per di più segnata dalle avversità, avversità che nessun altro scrittore sarebbe riuscito a sopportare e che forse neppure Twain sopportò. Un altro, più sensibile, si sarebbe suicidato, ma Twain era convinto che il suicidio fosse una ridondanza: il suo disprezzo per il genere umano crebbe come una palizzata, come una corazza, tutto il peggio avrebbe potuto colpirlo e lui non avrebbe battuto ciglio perché se lo aspettava e lo presentiva e viveva come i gladiatori il cui motto era *nec spe, nec metu* («senza speranza né timore»).

Riguardo a una fotografia di Twain, Javier Marías dice: «In camicia da notte o in maniche di camicia, scrive disteso a letto, e nel suo caso si deve pensare che a differenza di Mallarmé o di Dickens non finge affatto, sta proprio scrivendo qualcosa, concentrato, perché lui non ha voglia di perdere tempo. È impossibile che non sapesse che lo stavano ritraendo, ma questa è l'impressione che dà, che non lo sapesse o non gli interessasse. Il letto è in ordine, non sembra quello di un malato, perché quei letti sono sempre infossati e in disordine, i cuscini schiacciati. Lo spettatore, quindi, non può fare a meno di domandarsi se per caso Mark Twain non vivesse a letto».

All'affettuoso commento di Marías sfuggono alcuni particolari significativi. Twain era davvero malato. La sua chioma (difficile chiamare capelli una simile criniera) è esattamente quella della sua gioventù, solo il colore è diverso, il che dice parecchie cose sull'immagine che Twain aveva di se stesso. E infine, i polsi, quegli enormi polsi da taglialegna, sproporzionati rispetto

alle dimensioni delle mani, relativamente piccole, due polsi prodigiosi, da cartone animato. Gli scrittori scrivono con le mani e con gli occhi. Twain, vecchio e malato, persa la fede in ogni cosa, perfino nella propria letteratura, scrive con i polsi e con gli occhi, come se lì si concentrasse la sua forza di viaggiatore permanente.

Quelli però non sono i polsi di Huckleberry Finn, ma di Tom Sawyer. E questa è la prima disgrazia di Mark Twain ma anche il primo nostro piacere e godimento, ipocriti lettori, perché se Twain a un certo punto della sua avventurosa vita si fosse trasformato in Huck, di sicuro non avrebbe scritto nulla o quasi nulla, perché i bambini e gli uomini come Huck non scrivono, tutti presi, sazi della vita e basta, una vita dove non si pescano balene ma pesci gatto nel fiume che divide in due gli Stati Uniti: all'Est il crepuscolo, la civiltà, ciò che disperatamente vuole essere storia e vuole essere ricordato come storia, e all'Ovest la luce della cecità e del mito, ciò che è oltre i libri e la storia, ciò che interiormente ci fa più paura. Da una parte la terra di Tom, che metterà la testa a posto, che potrà perfino trionfare e di sicuro avrà discendenza, dall'altra la terra di Huck, il selvaggio, il fannullone, il figlio di un alcolizzato violento, vale a dire l'orfano integrale, che mai trionferà e scomparirà senza lasciare traccia, tranne che nella memoria degli amici, suoi compagni di sventura, e nella memoria ardente di Twain. No, Mark Twain non apprezzava troppo gli uomini. C'è una pagina delle *Avventure di Huckleberry Finn* che merita di essere scritta a lettere d'oro sui muri di tutte le taverne (e scuole) del mondo. Questa pagina prefigura metà delle opere complete di Faulkner e metà delle opere complete di Hemingway, e soprattutto prefigura ciò che entrambi, Faulkner e Hemingway, volevano essere. La pagina è semplice. Racconta di un duello e delle sue conseguenze. Comincia con un ubriacone che si diverte a insultare e minacciare la gente. Una mattina l'ubriacone sfida il bottegaio del paese.

«Boggs cavalca fino al più grosso negozio del paese, piega la testa per poter vedere sotto la tenda, e si mette a urlare:

«“Vieni fuori, Sherburn! Vieni fuori e affronta l'uomo che hai truffato. Sei tu la carogna che cerco, e sta' sicuro che ti aggiusto!”.

«E così continuava, gridando a Sherburn tutti gli insulti che riusciva a inventare, e tutta la strada era piena di gente che ascoltava e rideva e si divertiva. Poco dopo un tipo dall'aria fiera sui cinquantacinque – ed era di sicuro il tipo meglio vestito che avessi visto in paese – esce dal negozio e la folla si fa da parte per lasciarlo passare. Molto calmo e lento, parla a Boggs e gli dice:

«“Sono stanco di questa storia, ma la sopporterò fino all'una. Ricordatelo: fino all'una e non un minuto di più. Se dopo quell'ora apri ancora la bocca contro di me, anche una sola volta, puoi scappartene dove ti pare ma io ti troverò”».

Poi Sherburn, del quale ci è stato detto qualche rigo sopra che è un colonnello, il vecchio colonnello Sherburn, rientra nel negozio e Boggs continua a girare per il paese a cavallo insultandolo a squarciagola. La gente non ride più. Quando Boggs torna davanti al negozio (dove non ha più bisogno di abbassare la testa per capire se Sherburn è lì), continua con le ingiurie. Qualcuno cerca di fermarlo. Lo avverte che manca un quarto d'ora all'una. Ma Boggs non dà ascolto a nessuno. Ha visto Huck Finn e gli ha chiesto: «Da dove vieni, ragazzo? Sei pronto a morire?». Huck non gli risponde. E adesso alcune persone tentano di convincerlo ad andarsene a casa, ma lui «sbatte il cappello per terra nel fango e ci passa sopra col cavallo, e presto se ne va via di nuovo furibondo, con i capelli grigi che svolazzano al vento », descrizione che per quanto sordida, come si confà alla situazione, raggiunge altezze epiche, perché Twain sa che ogni epica è sordida, e che la sola cosa che possa rimediare in qualche modo all'immensa tri-

stezza di ogni epica è l'umorismo. E così su e giù per la strada Boggs continua a insultare Sherburn, e nessuno riesce a convincerlo a smontare da cavallo o a stare zitto, finché a qualcuno viene in mente sua figlia, la sola persona capace di convincerlo, e vanno a cercarla e poi Boggs sparisce per qualche minuto e quando Huck lo rivede è già sceso da cavallo, va a piedi, non cammina molto sicuro, avanza con un certo nervosismo e due amici lo sostengono ciascuno per un braccio: «Se ne stava zitto, sembrava nervoso, e non faceva nessuna resistenza, anzi era lui ad affrettare il passo». Allora si sente una voce che grida il nome di Boggs e tutti si voltano ed ecco che compare il colonnello Sherburn e Twain lo descrive in mezzo alla strada, immobile, con una pistola nella mano destra, una pistola che non punta contro nessuno ma verso il cielo, come il duellante classico, e allora in fondo alla strada compare la figlia di Boggs, ma Boggs e i suoi accompagnatori non la vedono, si sono voltati, e vedono soltanto Sherburn con la pistola levata, una pistola «con i due cani alzati», vale a dire una pistola da duello, una pistola a due colpi, e gli accompagnatori di Boggs si fanno da parte e solo allora la pistola di Sherburn si abbassa e punta sullo sventurato ubriacone e questi riesce appena ad alzare le mani in un gesto di supplica più che di resa e dice: «Per l'amor di Dio, non sparare! », e poi, immediatamente, si sente lo sparo e Boggs barcolla all'indietro, «annaspa nell'aria», e poi Sherburn spara di nuovo «e lui rotola a terra di schiena». Da quel momento la scena si fa caotica, la figlia di Boggs piange, la folla si accalca intorno all'agonizzante, Sherburn «getta la pistola a terra» e se ne va, la gente trasporta Boggs in una farmacia, lo stende sul pavimento, gli mette una Bibbia sotto la testa e un'altra Bibbia, aperta, sul petto, e poi Boggs muore. E quando Boggs muore la gente comincia a parlare, a scambiarsi pareri sull'assassinio, a dare la propria versione, e dopo un po' qualcuno, una voce anonima fra la folla, dice che Sherburn bisognerebbe

linciare, e quasi subito tutti sono d'accordo, tutto il paese è d'accordo, e tutti si dirigono verso la casa di Sherburn «furiosi e urlando e strappando via tutte le corde da bucato che trovavano, per impiccarlo».

E così finisce il capitolo 21, nel quale il lettore ha la sensazione di assistere a un fatto assolutamente reale, non letterario, vale a dire profondamente letterario, uno dei migliori delle *Avventure di Huckleberry Finn*, e a partire di lì comincia il capitolo 22, nelle prime pagine del quale Twain ci parla con lucidità del coraggio e delle masse, come se avesse letto il giorno prima *Massa e potere* di Canetti, e ci parla anche della solitudine e della dignità più disperata del mondo, e indossa i panni del capitano Achab.

La scena è, considerato il caos di un linciaggio, asciutta. La turba arriva a casa di Sherburn. C'è un giardino. La folla si assiepa («non si riusciva neanche a pensare tanto era il baccano») dietro la staccionata. Qualcuno grida di abbatterla. «Poi ci fu un fracasso di assi schiantate, divelte e fatte a pezzi, e la staccionata viene giù e il primo muro di folla comincia ad avanzare come un'onda». Solo allora compare Sherburn. È sul tetto del portico e imbraccia un fucile e se ne sta immobile «perfettamente calmo e misurato», a guardare quelli che gli distruggono la staccionata, e che vedendolo lassù rimangono, a loro volta, immobili. Per un po' non succede niente. L'immobilità è perfetta. La folla di sotto e il colonnello Sherburn di sopra, a guardare. Dopo un po' Sherburn scoppia a ridere e dice:

«La sola idea che voi possiate linciare qualcuno fa ridere! L'idea che vi illudiate di avere il fegato di linciare un *uomo*! Perché avete abbastanza coraggio per cospargere di pece e piume qualche povera sbandata che capita da queste parti, credete di farcela a mettere le mani su un *uomo*? Un uomo è al sicuro nelle mani di diecimila della vostra risma, almeno finché è giorno e voi non lo prendete alle spalle.

«Come se non vi conoscessi! Ma io vi conosco benissimo, io sono nato e cresciuto nel Sud, e ho vissuto nel Nord, quindi so cos'è l'uomo comune. L'uomo comune è un vigliacco. Nel Nord si lascia calpestare da chiunque, e poi se ne va a casa e prega per trovare l'umiltà di sopportare. Nel Sud un uomo, da solo, ha fermato in pieno giorno una diligenza carica di gente e ha rapinato tutti. I vostri giornali vi dicono che siete coraggiosi, tanto che adesso credete di esserlo più degli altri, mentre siete coraggiosi *quanto* gli altri, e non di più. Perché i vostri giurati non impiccano gli assassini? Perché hanno paura che gli amici dell'assassino gli sparino nella schiena, quando fa buio, e quelli di sicuro lo farebbero.

«E così mandano tutti assolti; e poi un *uomo* di notte, portandosi dietro cento vigliacchi mascherati, va a linciare il delinquente. Il vostro errore è non avere con voi un uomo; questo è un errore, l'altro è non essere venuti di notte e non esservi messi una maschera. Avete portato con voi un *mezzo* uomo, quel Buck Harkness, e se non ci fosse stato lui a mettervi in marcia, voi vi sareste persi in chiacchiere.

«Voi non volevate venire. L'uomo comune non ama cacciarsi nei guai né correre rischi. A *voi* non piacciono né i rischi né i guai. Ma basta che un mezzo uomo come quel Buck Harkness si metta a urlare: Linciatelo! linciatelo! e voi avete paura di tirarvi indietro, paura di farvi vedere per quello che siete, dei *vigliacchi*, e così fate la voce grossa, e vi attaccate alla giacca di quel mezzo uomo e venite a urlare fin qui, giurando che ne farete delle belle. La cosa che fa più compassione è una folla; ecco cos'è un esercito: una folla. I soldati non combattono col coraggio che hanno dentro, ma col coraggio che gli viene dall'essere in tanti, e dai loro ufficiali. Ma una folla senza neanche un uomo alla testa ... è *al di sotto* della compassione. Ora quello che dovete fare è abbassare la coda, tornarvene a casa, e andare a nascondervi in un buco. Se ci sarà mai un

linciaggio, succederà al buio, come si usa qui al Sud, e quelli che verranno saranno mascherati e avranno con loro un uomo. Ora andatevene, e portatevi via quel mezzo uomo che avete” e così dicendo poggia il fucile sul braccio sinistro, alzando i cani.

«La folla subito si fa indietro, e poi si scioglie, e tutti scappavano da una parte e dall'altra ...».

Senza dubbio Mark Twain non teneva in gran conto il coraggio della gente. Conosceva e sapeva distinguere i vigliacchi a prima vista. E non aveva un'opinione migliore dei suoi colleghi scrittori, nei quali avvertiva l'aroma dell'impostura. Il colonnello Sherburn, che è un uomo paziente, è anche un assassino il cui polso non trema nel momento di uccidere uno spaccone ubriaco che per di più alza le mani nell'istante cruciale della morte («Per l'amor di Dio, non sparare!») come se tutto fosse stato uno scherzo, una recita che si è spinta troppo in là. Sherburn è affetto da un'inflessibilità che oggi riterremmo politicamente scorretta. Ma è un uomo e si comporta come tale, mentre gli altri si comportano come la massa, quelli che vorrebbero linciare, o come attori, lo sfortunato Boggs, deciso a recitare la sua parte ma non a mantenere la parola, lo stesso Boggs che senza smontare da cavallo ha chiesto a Huck: «Da dove vieni, ragazzo? Sei pronto a morire?».

Twain è sempre stato pronto a morire. Solo così si capisce il suo umorismo.

GLI INVENTORI DELIRANTI

La sinagoga degli iconoclasti è uno dei migliori libri di questo secolo. L'autore, Rodolfo Wilcock, è uno scrittore leggendario. Nato a Buenos Aires nel 1919 e morto a Lubriano, in Italia, nel 1978, fu amico di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. I suoi primi libri furono di poesie: *Libro de poemas y canciones* (1940),

Los hermosos días (1946), *Paseo sentimental* (1946). A trentanove anni si stabilì in Italia e cominciò a scrivere in italiano. Del suo periodo italiano, il più ricco, vanno ricordati soprattutto il romanzo *Il tempio etrusco* (1973), le prose dello *Stereoscopio dei solitari* (1972), *Il caos* (1960) e *Il libro dei mostri* (1978), oltre a vari libri di poesie e teatro.

La sua opera maggiore, però, è questa che ora esce in seconda edizione da Anagrama. La prima edizione fu pubblicata nel 1982. Quella che ho fra le mani è del 1999. Se confrontiamo le date della prima e della seconda edizione spagnola, il panorama che ne risulta è francamente desolante. *La sinagoga degli iconoclasti*, che in Italia uscì per la prima volta nel 1972, è senza dubbio uno dei libri più felici, più irriverenti, più umoristici e corrosivi di questo secolo. Debitore di Borges, di Alfonso Reyes e di Marcel Schwob, a loro volta debitori, alla maniera degli specchi deformanti, della prosa degli enciclopedisti, *La sinagoga degli iconoclasti* è una raccolta di biografie di inventori deliranti, avventurieri, scienziati e artisti. Secondo lo scrittore argentino Héctor Bianciotti, il libro può essere letto «come una commedia umana nella quale una collera amara alla Céline si nasconde sotto gag stile fratelli Marx». Non credo che sotto la prosa di Wilcock se ne stia acquattata una collera amara, né tanto meno una collera amara alla Céline. I suoi personaggi, quando sono cattivi, lo sono per eccesso di bontà, e quando sono buoni sono incoscienti e quindi temibili, non più temibili, però, di ogni altro essere umano. La prosa di Wilcock, metodica, sempre sicura, discreta anche quando tratta temi scabrosi o smisurati, tende alla comprensione e al perdono, mai al rancore. Dal suo umorismo (giacché *La sinagoga degli iconoclasti* è essenzialmente un'opera umoristica) non si salva nessuno.

Alcuni suoi personaggi sono storicamente reali, come Hanns Hörbiger, lo scienziato austriaco che

propugnava la teoria delle lune successive e che ebbe come discepolo Hitler. Altri può darsi che lo siano, come quell'André Lebrun che «è ricordato, modestamente ricordato, anzi non è ricordato per nulla, come inventore della pentacicletta o pentaciclo, ossia la bicicletta a cinque ruote». Alcuni sono eroici, come il filippino José Valdés y Prom, telepatico e ipnotista. Altri sono esseri di un'innocenza assoluta, overosia dei santi, come l'armeno emigrato in Canada Aram Kugiangian, reincarnatosi o *trasmigrato* in centinaia, forse migliaia di persone, fenomeno riguardo al quale «sempre rispose che non si provava nulla di eccezionale, anzi che non si provava nulla di nulla, tutt'al più un vago senso di non essere soli al mondo». Per non parlare di Llorenç Riber, regista teatrale catalano capace di portare in scena le *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein e di esaurire a forza di crisi di nervi non solo i censori più brutali ma anche il suo occasionale pubblico. O l'inventore oriundo delle Canarie Jesús Pica Planas, padre del girarrosto tipo noria azionato da quattro tartarughe o della mutandina elastica ermetica per cagne in calore o della trappola per topi a cellula fotoelettrica e ghigliottina, da collocare davanti al buco. Sono trentacinque biografie che invitano a una lettura festosa, tutta da ridere, il libro di uno dei più grandi e più strani (con tutto ciò che di rivoluzionario ha in sé questa parola) scrittori di questo secolo, che nessun buon lettore deve trascurare.

LE PAROLE E I GESTI

Era un grande scrittore. Un grand'uomo. Così bisogna sempre cominciare, diceva un soccorritore della Croce Rossa. Il cerotto prima della ferita. Ma è soffocante, in un certo senso, la valanga di elogi nel giorno della sua morte. È morto con volto impassibile, senza muovere un muscolo? Quest'affermazione ridicola e

inutile nulla aggiunge a un prestigio fondato sulla parola non meno che sull'espressione del volto.

Com'è morto Luis Martin-Santos, gridando, lamentandosi con un filo di voce? Com'è morto Juan Benet, perso in un labirinto, vedendo sfilare i fantasmi di Spagna dietro una cataratta di lacrime o di forfora o di pietà? È soffocante la valanga di elogi. Oggi ho letto che Arrabal, con due suoi amici prestigio sì, considerava Cela il più grande scrittore vivente della letteratura universale. Voglio pensare che il dolore, com'è probabile, conduca al delirio. Da cosa è spinta, da cos'è sorretta, tanta unanimità? Dal Nobel? Dalle orde di Benavente che ritornano reggendosi sulle stampelle dell'oblio? Tanta unanimità, francamente, è stomachevole. Tanti critici letterari improvvisati, tanti docenti universitari mediocri, tanti funzionari a piede libero.

Neppure Cela, che di cose ne fece tante, e alcune, voglio crederlo, le fece da solo e bene, si merita una cosa simile. Nessuno scrittore vero si merita una cosa simile. La letteratura, a differenza della morte, vive all'aria aperta, senza riparo, estranea ai governi e alle leggi, tranne che alla legge della letteratura che solo i migliori fra i migliori sanno infrangere. E allora non c'è più letteratura, ma esempio.

Fra il vecchio maschio del branco e il signore perplesso, fra il Dalí ingrassato e l'accademico immobile, fra l'uomo che ha vinto tutti i premi e quello che olímpicamente ha disprezzato tutti i froci, resta un angolo segreto per il miglior Cela, uno dei migliori prosatori, al plurale, della Spagna della seconda metà del Novecento, un essere umano felice con Marina, un tipo pericolosamente simile a noi.

L'ULTIMO LIBRO DI VILA-MATAS

Tutto in questo libro è inquietante, a cominciare dalla copertina, una fotografia di August Sander dove si

vedono tre giovani contadini col vestito della domenica, tutti e tre con cappello e bastone, che fissano l'obiettivo con orgoglio, un orgoglio non privo di eleganza e indifferenza e distanza, come se loro sapessero della letteratura qualcosa che noi ignoriamo. I contadini, che non solo sono giovani ma anche belli, stanno camminando lungo una strada di terra battuta, una strada che si indovina non troppo ampia, fra campi seminati o a maggese, e alzano il viso verso l'occhio della macchina fotografica, una sosta sul cammino, una sosta che modifica appena quei volti sovrani, quei volti plasmati per l'abisso e la vertigine. Ed è questo quel che attende noi lettori dentro a *Bartleby e compagnia* (Anagrama), l'ultimo libro di Vila-Matas, una passeggiata succinta, scritta in forma di note a piè di pagina, nell'abisso e nella vertigine non solo della letteratura (anche se per lo più questo sembra essere l'unico argomento) ma anche della vita, del breve tratto di vita che a ogni essere umano è destinato. In questo senso questo libro è una sfida: è una sfida l'atto dello scrittore che scrive di coloro che a un certo punto della loro vita hanno deciso di non scrivere più ed è una sfida il suo penetrare, armato unicamente delle non sempre infallibili armi dell'eleganza e dell'umorismo, nel territorio in cui si decide la possibilità o l'impossibilità della scrittura. Giunti a questo punto siamo tenuti, per dovere di cortesia, a porci una domanda sempre più retorica: ci troviamo di fronte a un romanzo, di fronte a una raccolta di medaglioni letterari o antiletterari, di fronte a un libro miscelaneo che sfugge alle categorie prestabilite, di fronte a un diario di vita dell'autore, di fronte a un concatenarsi di pezzi giornalistici? La risposta, l'unica risposta che al momento mi viene in mente, è che ci troviamo di fronte a un'altra cosa, che può essere un misto di tutte quelle che ho detto prima, o forse ci troviamo di fronte a un romanzo del XXI secolo, vale a dire a un romanzo ibrido, che riunisce il me-

glio del racconto e del giornalismo e della cronaca e del diario di vita. In qualche modo questo libro me ne ricorda un altro, sempre di Vila-Matas, *Para acabar con los numeros redondos*, pubblicato nel 1997, un libro magnifico, uno dei libri più felici che io abbia letto e che in Spagna è passato quasi inosservato anche se è stata senza alcun dubbio una delle cose migliori che si sono pubblicate quell'anno. Il respiro è lo stesso. La forza poetica è la stessa. Perfino la levità è la stessa. Ma quello che in *Para acabar con los numeros redondos* era certezza e quindi accumulazione di felicità e chiarori, in *Bartleby e compagnia* è labirinto all'imbrunire, come certi labirinti dei pittori simbolisti, ed è anche febbre e ricerca di vie d'uscita e a volte canto o urlo di cigno, ed è soprattutto il coraggio di uno scrittore che raccoglie e cataloga inferni tascabili o inferni invisibili, ovvero ciò di cui in una visione globale è composto il grande inferno, e che parla non solo degli scrittori che in un determinato momento della loro vita (un momento di lucidità o di disperazione o di follia) smisero di scrivere ma anche degli scrittori che come lo stesso Vila-Matas non smetteranno mai di scrivere, e a partire di lì parla della morte, dei gesti inutili nei confronti della morte che tuttavia ci salvano (o possono salvarci), e non parla solo di scrittori, cosa di cui il lettore si accorge solo nelle ultime pagine, ma parla in realtà di lettori, di esseri umani d'ogni risma, di gente che vive e che un giorno smette di vivere, di avventurieri e agonizzanti, di gente che legge e di gente che un giorno smette di leggere, e tutto questo, che detto così potrebbe farci temere di trovarci davanti a una muraglia, ci si presenta in un libro di appena 179 pagine, un libro attenuato dal senso dell'umorismo di Vila-Matas che non ha paragoni nell'attuale panorama della narrativa spagnola, un libro attenuato dall'eleganza di Vila-Matas, simile nella sua aria di sfida a quella dei contadini vestiti a festa della fotografia in copertina, anche se Vila-Matas è quanto di più lon-

tano io conosca da un contadino, anche se Vila-Matas lavora di domenica.

IL BIBLIOTECARIO CORAGGIOSO

Cominciò come poeta. Ammirava la letteratura espressionista tedesca (imparò il francese per obbligo e il tedesco per qualcosa che potremmo definire amore, e lo imparò senza maestri, da solo, come si imparano le cose importanti), ma probabilmente non lesse mai Hans Henny Jahnn. Nelle fotografie degli anni Venti lo vediamo in posa rigida e triste, un giovane il cui corpo quasi senza spigoli pare tendere alla rotondità, alla morbidezza. Praticò l'abitudine dell'amicizia e fu fedele, i suoi primi amici, in Svizzera e a Maiorca, perdurarono nella sua memoria con il fervore dell'adolescenza o della memoria senza colpa dell'adolescenza. Ed ebbe fortuna: frequentò Cansinos Assens e scoprì, per sempre, una visione inedita della Spagna. Un destino da lui stesso sognato in un paese da lui stesso sognato. Nelle immensità americane immaginò il coraggio e la sua ombra, la solitudine immacolata degli audaci, il giorno che si adatta alla vita come un guanto. Ed ebbe di nuovo fortuna: conobbe Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes e Xul Solar, che valevano più della maggior parte degli intellettuali spagnoli che aveva frequentato, o così lui pensava, e poche volte sbagliò. Sua sorella, tuttavia, sposò un poeta spagnolo. Erano gli anni dell'Impero argentino, quando tutto pareva a portata di mano e Buenos Aires poteva autodefinirsi la Chicago dell'emisfero sud senza arrossire immediatamente di vergogna. E la Chicago dell'emisfero sud ebbe il suo Carl Sandburg (poeta che lui, del resto, ammirava), e quello fu Roberto Arlt. Il tempo li ha fatti incontrare e li ha separati per sempre. Ma a quel tempo l'uno

si immerse nella vertigine e l'altro nella ricerca della parola. Dalla vertigine di Arlt nacque l'utopia allo stato più demenziale: una storia di pistolieri tristi che prefigurava, proprio come *L'angelo dell'abisso* di Sábato, l'orrore che molto più tardi si sarebbe abbattuto sulla repubblica argentina e sul continente. Dalla ricerca della parola, invece, venne la pazienza e una modesta certezza nella felicità della letteratura. Boedo e Florinda furono i nomi dei due gruppi, il primo designa un quartiere popolare, il secondo una via del centro, e oggi entrambi i nomi marciano insieme verso l'oblio. Arlt, Gombrowicz: avrebbe potuto essere amico di entrambi e non lo fu. Di questo dialogo inesistente rimane oggi un gran vuoto che è parte anch'esso della nostra letteratura. Naturalmente, Arlt morì giovane, dopo una vita tormentata e piena di privazioni. E fu sostanzialmente un prosatore. Lui no. Lui era poeta, un ottimo poeta, e scriveva saggi, e solo ben oltre i trent'anni si mise a scrivere prose. C'è chi dice che lo fece vedendo l'impossibilità di diventare il più grande poeta in lingua spagnola. C'era Neruda, che non amava, e l'ombra di Vallejo, la cui lettura non frequentò. C'era Huidobro, che fu amico e poi nemico del suo triste e inevitabile cognato spagnolo, e c'era Oliverio Girondo, e lui li considerò sempre superficiali, e poi veniva García Lorca, di cui disse che era un andaluso di professione, e Juan Ramón Jiménez, di cui rideva, e Cernuda, al quale badò appena. In realtà, c'era solo Neruda. C'era Whitman, c'era Neruda e c'era l'epica. Quel che lui credeva di amare, quel che più amava. E allora si mise a scrivere una storia nella quale l'epica è solo il rovescio della miseria, dove l'ironia e l'umorismo e pochi intrepidi esseri umani alla deriva occupano il posto che prima occupava l'epica; il libro è debitore dei *Retratos reales e imaginarios* scritti dal suo amico Alfonso Reyes e, attraverso il libro del messicano, delle *Vite immaginarie* di Schwob, che amavano entrambi. Molti anni dopo, quando ormai era il più grande ed

era cieco, fece visita alla biblioteca di Reyes, a Città del Messico, ufficialmente battezzata «Cappella alfonsina» e non poté fare a meno di dire come avrebbero reagito gli argentini a un simile sproposito se la casa di Lugones fosse stata chiamata «Cappella leopoldina». Questa sua incapacità di risparmiarsi un commento, la sua permanente disponibilità al dialogo, lo danneggiò sempre agli occhi degli imbecilli. Disse che la sua prima lettura del *Don Chisciotte* l'aveva fatta in inglese e che mai gli era parso bello come allora. Gridarono allo scandalo i critici spagnoli di cappa e spada. E dimenticarono che le pagine più esatte sul *Don Chisciotte* non le aveva scritte Unamuno, né la caterva di forforosi venuti dopo Unamuno, come il deprecabile Ramiro de Maeztu, ma le aveva scritte lui. Dopo il suo libro sui pirati e altri fuorilegge, scrisse due libri di racconti che sono probabilmente i due migliori libri di racconti scritti in spagnolo nel Novecento. Il primo esce nel 1941, il secondo nel 1949. Di lì in poi la nostra letteratura cambia per sempre. Quindi scrive libri di poesia rigorosamente memorabili adombrati dalla sua stessa gloria di narratore fantastico e dall'ingente massa di musici e museo Molti, tuttavia, sono i suoi meriti: una scrittura chiara, una lettura di Whitman, forse l'unica che ancora si regga in piedi, un dialogo e un monologo dinanzi alla storia, un approssimarsi onesto all'*english verse*. E ci dà lezioni di letteratura che nessuno ascolta. E lezioni di umorismo che tutti credono di comprendere e nessuno capisce. Negli ultimi giorni della sua vita chiese perdono e confessò che gli piaceva viaggiare. Ammirava il coraggio e l'intelligenza.

«BOMARZO»

Nella prima metà del Novecento, a Buenos Aires, vissero e appartennero a una stessa generazione, e

pertanto si conobbero, scrittori della statura di Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges. Alcuni ebbero come maestro Macedonio Fernández. Come se non bastasse, un giorno arrivò in Argentina Witold Gombrowicz e ci restò. A questo gruppo disuguale appartenne Manuel Mujica Lainez, a prima vista il meno professionale di tutti, nel senso che non ci immaginiamo Mujica Lainez come uno scrittore che vive di e per la letteratura, ci viene piuttosto da immaginarcelo come l'esatto opposto, vale a dire un uomo che vive di rendita e che nei momenti d'ozio, del resto rari, si dedica a scrivere romanzi senz'altra ambizione che quella di essere letto dalla sua vasta cerchia di amici. Eppure, Mujica Lainez fu forse il più prolifico dei narratori argentini del suo tempo. Non il più ambizioso né il più determinante (ruolo riservato probabilmente a Cortázar e a Sábato), né il più vicino alla realtà argentina (ruolo che può essere assegnato, a seconda del grado di delirio, a Arlt, a Cortázar, a Sábato, a Bioy), né il più avanzato nel concepire strutture letterarie capaci di inoltrarsi in territori ignoti (come Borges e Cortázar), né quello che scava più a fondo nel mistero della lingua (regno assoluto di Borges, che oltre a essere un grande prosatore, non bisogna dimenticarlo, era un grande poeta). Mujica Lainez, in questo senso, fu di una discrezione assoluta. Di fatto, la sua figura, accanto a quella di scrittori irripetibili e giganteschi come Borges, Cortázar, Arlt, Bioy Casares e Sábato, sembra rimpicciolire e cercare un rifugio tranquillo nella letteratura strettamente argentina, il rifugio delle letterature provinciali, ma questa impressione, per poco che si legga la sua opera, si rivela completamente errata.

Fin dal suo primo romanzo, *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), è possibile cogliere nelle pagine di Mujica Lainez due costanti che lo accompagneranno per tutta la sua vita di scrittore. Da una parte un uso squisito della

lingua, che è precisa, ricca, piena di varianti, senza mai scadere nello spagnolo sovraccarico e *castizo*. Dall'altra, ed è questo forse quel che più conta, una disposizione felice nei confronti del fatto stesso di narrare. È vero che non si assunse mai rischi eccessivi e che, paragonata a quella dei grandi narratori latinoamericani del Novecento, la sua opera è in un certo senso l'opera di un autore minore. Ma che lusso di autore minore! Capace di scrivere, per esempio, *Misteriosa Buenos Aires*, o *El viaje de los siete demonios*, o *El unicornio*, o *Los viajeros*, tutti libri di gradevolissima lettura, libri discreti (e anche un po' nervosi) come il loro autore, che bastano ad assicurargli un nome accanto ad autori, altrettanto minori, come Mallea o José Bianco.

Ma Mujica Lainez aveva ancora in serbo la sua più grande sorpresa e questa sorpresa è *Bomarzo*. Pubblicato nel 1962, il romanzo ottenne il Premio Nacional de Literatura argentino e poi il Premio John F. Kennedy, nel 1964, che condivise con *Rayuela* di Cortázar, cosa che (come ci ricorda Marcos Ricardo Barnatán) suggerì a Mujica la possibilità di pubblicare i due romanzi insieme sotto un unico titolo, che poteva essere *Ramarzo* o *Boyuela*.³⁰

La mia generazione, inutile dirlo, si innamorò di *Rayuela*, perché era la cosa giusta e necessaria, quella che ci salvava, e lesse *Bomarzo* solo anni dopo, quasi come esercizio di archeologia. Contrariamente a quanto ci aspettavamo, non uscimmo indenni da quella lettura, perché nessuno o quasi nessuno può uscire indenne da qualsiasi lettura, tanto meno dalla lettura delle oltre seicento pagine di *Bomarzo*, un romanzo felice, vale a dire un romanzo che farà felice qualunque lettore minimamente sensibile, cioè innocente, e che non insegnerà nulla a nessuno scrittore giovane. La vita e le avventure del duca Orsini, le mille avventure del duca e le sue innumerevoli disgrazie e imprese sono lo scenario su chi si dispiega una scrittura, un'arte di narrare, che mentre ci ricorda i classici dell'Ottocento,

introduce lussi apocrifi del Cinquecento, il secolo del mostruoso e angelico Orsini.

A prima vista *Bomarzo* appare come un romanzo di resistenza, di sopravvivenza, un romanzo storico, un romanzo d'intrigo, un feuilleton. Forse è davvero tutte queste cose. Ma è anche molto di più: è un romanzo sull'arte ed è un romanzo sulla decadenza, è un romanzo sul lusso di scrivere romanzi ed è un romanzo sulla squisita inutilità del romanzo. Ed è anche, fra le righe, il commento o il compendio giocoso che Mujica Lainez fa di se stesso e della sua famiglia. Ed è anche, certamente, un romanzo da leggere ad alta voce e in famiglia, sebbene quest'ultima possibilità comporti sempre il rischio che i bambini fuggano a spron battuto.

Dopo *Bomarzo* a Mujica restava poco da dire. Viaggiò molto, e da signore, in diversi luoghi del pianeta. Scrisse *De milagros y melancolias* e *El gran teatro*, apparentemente senza la minima difficoltà. E prima di morire – nel 1984, all'età di settantaquattro anni – trovò il tempo di scrivere e pubblicare, nel 1982, *Lo scarabeo di Nefertari*, un romanzo di oltre cinquecento pagine che narra le vicissitudini dei possessori di un talismano egizio attraverso il tempo, un'opera intelligente, ben scritta, gradevole da leggere (e probabilmente gradevole da scrivere), con ben dosate gocce di umorismo, dolore e un po' di turismo, un romanzo felice come la maggior parte delle sue opere.

DUE ROMANZI DI MARIO VARGAS LLOSA

Ritornano «I cuccioli»

Nel ricordo che ho delle mie letture giovanili ci sono quattro romanzi brevi scritti da autori che di solito scrivevano romanzi lunghi, quattro romanzi che dopo tanti anni conservano intatta la loro carica esplosiva

originaria, come se dopo essere esplosi alla prima lettura tornassero a esplodere alla seconda e alla terza lettura e così via, senza mai esaurirsi. Sono, senza dubbio, opere perfette. Tutti e quattro parlano di sconfitte, ma fanno della sconfitta una specie di buco nero: il lettore che ci infila la testa dentro ne esce tremante, gelato di freddo o coperto di sudore. Sono perfetti e sono corrosivi. Sono precisi: la mano che maneggia la penna è quella di un neurochirurgo. E sono anche una festa del movimento: la velocità delle loro pagine era fino ad allora inedita nella letteratura di lingua spagnola. Questi romanzi sono *Nessuno scrive al colonnello*, di García Márquez, *Il persecutore*, di Julio Cortázar, *Il posto che non ha confini*, di José Donoso, e *I cuccioli*, di Vargas Llosa.

Non credo sia un caso se tutti e quattro questi autori si conobbero e furono amici, se guardarono con curiosità a quello che gli altri tre stavano scrivendo, e se questi quattro gioielli furono scritti, a meno che la memoria non mi inganni, negli anni Sessanta (ma può darsi che *Il persecutore* sia degli anni Cinquanta), decennio prodigioso per i latinoamericani, con tutto il bene e tutto il male che trascina con sé questo aggettivo.

Questi quattro romanzi (se i loro autori non avessero scritto nient'altro, ma non è così) sarebbero sufficienti per dare vita a una letteratura. Dei quattro, *I cuccioli* è forse il più corrosivo, quello con il ritmo più indavolato e dove le voci, nella molteplicità delle parlate, sono più vive. È anche il più complicato, almeno dal punto di vista formale. Dopo una prima versione scritta nel 1965, quando Vargas Llosa aveva ventinove anni ed era il più giovane fra gli autori del boom, nel 1967 uscì la versione definitiva, pubblicata originariamente da Lumen e accompagnata da fotografie di Xavier Miserachs. In apparenza *I cuccioli* non potrebbe essere più semplice. Racconta, attraverso voci diverse, da diverse angolazioni (si sarebbe tentati di dire torsioni, quelle che lo scrittore compie e che spesso sono esempi pratici, e magistrali, di tutto ciò

che si può fare, con la nostra lingua), la vita di Pichula Cuéllar, un ragazzo dell'alta borghesia di Lima, e la racconta attraverso le voci dei suoi amici d'infanzia, ragazzi in tutto simili a Pichula Cuéllar, residenti o cittadini del quartiere di Miraflores (cosa che li segna), futuri signori del Perù.

Ma Pichula Cuéllar ha un incidente che lo segnerà per tutta la vita e che lo rende diverso: il romanzo è l'approfondimento di quella diversità. È il tentativo collettivo di spiegare questa diversità, il progressivo distanziarsi di Pichula dai suoi uguali fino a raggiungere una distanza abissale, da racconto del terrore che è insieme un racconto di costumi. Una distanza, del resto, oscillante, con flussi e riflussi, perché Cuéllar, pur allontanandosi sempre più dai suoi uguali, non per questo cessa di far parte del gruppo, e in questo senso i suoi tentativi di avvicinamento sono ancora più dolorosi, e rivelatori della fotografia d'insieme, di quanto non lo sia il suo distanziamento radicale. La discesa agli inferi, narrata fra gridolini e sussurri, è in qualche modo la discesa a un altro tipo di inferno al quale si vedranno destinati i giovani narratori. In realtà, a terrorizzarli è il fatto che Pichula Cuéllar è uno di loro, e che ce la mette tutta per essere uno di loro e unicamente la fatalità lo rende diverso. In questa diversità i narratori possono vedere se stessi nella loro reale statura, nell'inferno in cui loro sarebbero potuti giungere e non giungono.

Ogni anomalia è infernale, anche se al di là della distruzione di Cuéllar quello che le voci che compongono il racconto hanno davanti a sé è la piattezza della maturità, la tranquilla distruzione dei loro corpi, la rassegnata e totale accettazione della mediocrità borghese alla quale Cuéllar si è sottratto in cambio dell'orrore, prezzo certamente troppo alto, ma solo prezzo possibile, come pare suggerirci in alcuni momenti il giovane Vargas Llosa.

Ho parlato prima della velocità dei *Cuccioli* e dei loro

tre fratelli gemelli. Non ho parlato della sua musicalità, una musicalità che si regge sul linguaggio quotidiano, sulle voci che punteggiano il racconto, e che si embrica con la velocità del testo. Velocità e musicalità sono due costanti dei *Cuccioli* e in qualche modo questa prova magistrale di velocità e musicalità serve a Vargas Llosa da esercizio per quello che presto sarà uno dei suoi grandi romanzi, e uno dei migliori testi in spagnolo del Novecento: *Conversazione nella «Catedral»* (pubblicato nel 1969), la cui forma, originale e ardita, assomiglia per vari aspetti ai *Cuccioli*.

I capi è il primo libro di Vargas Llosa. Fra i suoi racconti ce n'è uno nel quale compare per la prima volta il sergente Lituma, che percorre come un camaleonte l'intera sua opera, un altro narra le conseguenze di un tradimento, un altro lo scherzo maligno di un vecchio, un altro un duplice lutto, un altro un episodio di malavita. Tutti sono freddi e obiettivi. In tutti si intravede una dignità disperata.

Il principio dell'Apocalissi

Storia di Mayta, come quasi tutte le opere di Vargas Llosa (a eccezione del suo romanzo erotico), si presta a più di una o due letture. Lo si può leggere come il sogno di alcuni giovani poveri e ingenui, che non tarda a trasformarsi in incubo, e lo si può leggere, anche, come il procedere ostinato di un incubo che, con sorpresa di tutti, si fa sempre più sopportabile, più quotidiano, più triste e più irrimediabile, ma ammette anche una lettura come nota al piede, tanto per la struttura quanto per il soggetto o discorso, del suo capolavoro *Conversazione nella «Catedral»*, e può essere letto perfino come epilogo o appendice o escrescenza di un'altra delle sue grandi opere, *La guerra della fine del mondo*, romanzo la cui lettura, con i tempi che corrono, risulta, almeno per me, più rivelatrice di *Cuore di tenebra* di Conrad, che lo stesso Vargas Llosa ci consi-

glia di leggere se vogliamo farci un'idea dello scontro fra Oriente e Occidente, fra civiltà e barbarie.

Certo, lo si può leggere anche come quadro d'insieme di una situazione culturale e politica non solo peruviana ma latinoamericana, quella che va dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio dei Sessanta, con le prime lotte armate, lotte combattute in nome della rivoluzione e quindi dell'Illuminismo, fino agli anni Ottanta, al periodo di Sendero Luminoso e alle guerriglie millenariste, nella quale si scatena, soprattutto in Perù, quello che venne poi chiamato orrore latinoamericano.

Storia di Mayta ci cala in uno dei momenti peggiori. La guerriglia avanza da tutte le parti, spazzando via tutto, tanto i rappresentanti della destra quanto quelli della sinistra non dogmatica, su uno sfondo che ricorda certi dipinti di Bruegel o un'invasione di extraterrestri. Lo sfondo, certamente, è esagerato, ma per nulla inverosimile. Gli abitanti di Lima vivono in una sorta di stato d'assedio permanente e la violenza estrema è esercitata non solo dai guerriglieri millenaristi ma anche dalla polizia e dalle forze armate e dagli squadroni della morte. In mezzo a questo caos, uno scrittore o un giornalista, che può essere Vargas Llosa e può non esserlo, si decide a scrivere la storia della prima guerriglia peruviana, iniziata nel 1958, ancora prima della presa del potere da parte di Fidel Castro.

E qui compare Mayta, il cui ritratto è, probabilmente, la cosa più riuscita del romanzo. Mayta non è un ragazzo, ma si comporta come un ragazzo, ossia Mayta rimane in una sorta di adolescenza premeditata, non si sa bene se cercata o accettata con rassegnazione. Mayta è, obiettivamente, un disadattato, ma non è violento né un manipolatore né tanto meno un nichilista. Mayta milita in un partito trockista di sette membri, nato dalla scissione di un altro partito trockista di venti membri, ma prima ha militato nel Partito comunista e prima ancora nell'APRA, e li ha abbandonati tutti per la sua naturale tendenza a dissentire e dubitare. A Mayta

piacerebbe fare la doccia tutti i giorni però nella stanza ammobiliata dove abita la doccia non c'è e gli tocca andare ai bagni pubblici un giorno sì e due no. Mayta è grasso e nessuno lo direbbe attraente ed è anche omosessuale in un'epoca nella quale essere omosessuali era considerato, in Perù e in America latina, una devianza infame.

Mayta nasconde quindi la propria omosessualità, soprattutto ai suoi compagni (perché la sinistra e la destra, in fatto di sessualità, hanno sempre marciato come fratelli siamesi in America latina), e la sublima o la schiaccia sotto una montagna di attività di propaganda o di militanza o di puro sostentamento a cui si sobbarca con la disponibilità di un santo. In larga misura, questo è Mayta: un santo contemporaneo, tentato dal diavolo nel deserto, e il suo grado di solidarietà (o di purissima fede) è così alto da apparire mostruoso.

Basterebbe questo per fare del romanzo di Vargas Llosa un'opera memorabile. Ma c'è di più: il giovane sottotenente che ispira i guerriglieri, un capetto ingenuo e impetuoso la cui fragilità, intuibile fin dal primo momento, quando su un giradischi suona un mambo o un bolero, ha tutte le caratteristiche della fine dell'innocenza; i compagni riciclati di Mayta e le loro diverse opinioni su di lui; le piccole storie che il giornalista a poco a poco raccoglie e che, in apparenza, non hanno nulla a che vedere col romanzo ma costituiscono, tutte insieme, un tessuto ricchissimo; la storia del professor Ubilluz, una plausibile rappresentazione dell'intellettuale criollo e provinciale per eccellenza; la composizione del romanzo, così simile a un rompicapo che si va costruendo nell'abisso; l'umorismo di Vargas Llosa, che passa perfino, alla maniera balzachiana, al di sopra delle sue convinzioni politiche; le convinzioni politiche che cedono, come avviene solo agli scrittori veri, dinanzi alle convinzioni letterarie. E infine la simpatia e la pietà, che forse altri chiamano oggettività, per i propri personaggi.

Ci sono parole nei romanzi di Bayly che compaiono continuamente senza per questo sembrarmi meno misteriose. *Disforzados*, per esempio. Ho sempre desiderato conoscere l'esatto significato di questa parola. Nei libri di Bayly la capisco, certo, ma non chiaramente. E poi, quanto *se disfuerzan* i suoi personaggi! Tanto quanto *se engríen*, che viene dalla parola *engreído*, che rappresenta un'attività cui i personaggi di Bayly si abbandonano con devozione: lì tutti *se engríen* o vogliono essere *engreídos* o vengono *engreídos* da chi non desiderano o *engríen* chi non devono e per di più nel momento meno opportuno.³¹

C'è una scena di *Yo amo a mi mamá*, la scena finale del capitolo di Annie, che ci dà un'idea chiarissima del talento di Bayly come narratore. In quella scena Jimmy e sua madre sono in macchina, diretti all'aeroporto per dire addio a Annie che va a vivere negli Stati Uniti. La scena comincia quando Jimmy chiede a sua madre di portarlo all'aeroporto. La madre si fa pregare. Dice che prima deve fare certi esercizi (ginnici, ma potrebbero anche essere spirituali), poi farà una doccia e poi lo porterà. Di colpo comincia una corsa contro il tempo e la madre e il bambino salgono in fretta in macchina e partono. Il percorso dalla loro casa, in un quartiere residenziale chiamato I Condor, fino all'aeroporto è un percorso attraverso l'impossibilità latinoamericana, vale a dire: attraverso il deserto, attraverso le vastità abbandonate di un continente senza via di scampo. La descrizione della macchina e della strada è come un miraggio lanciato attraverso altri miraggi.

Lungo la strada non succede quasi niente. La madre accelera, ma accelera in terza, perché una signora non mette mai la quarta. A un certo punto investono un cane. Quando arrivano all'aeroporto un poliziotto vuole vedere il *brevete* della madre, immagino che il

brevete sia la patente di guida, e lei non ce l'ha e finisce per corrompere il poliziotto con lo sbrigativo sistema di comprargli tutti i biglietti di una lotteria immaginaria. A quel punto Annie e i suoi genitori sono già nella sala d'imbarco e Jimmy riesce a salutarla solo dalla terrazza, con gesti e grida. Stranamente, quella che grida di più è la madre di Jimmy (la madre di Annie è la sua migliore amica e per motivi che qui non ci riguardano il loro rapporto si era deteriorato) e nelle grida di questa donna eccessiva possiamo intravedere, in un solo sguardo, tutta la sua paura, tutto il suo calore e tutte le sue frustrazioni.

Da dove viene fuori Bayly? A prima vista i suoi precedenti letterari sono chiari. Bayly viene direttamente da Vargas Llosa, soprattutto da *Conversazione nella «Cattedral»*, romanzo che, fra tante altre cose, è un campionario completissimo di quasi tutte le parlate peruviane. L'orecchio di Vargas Llosa trova nell'orecchio di Bayly il suo discepolo più dotato. *Yo amo a mi mami*, per altri versi, mi ricorda *Un mondo per Julius*, di Alfredo Bryce Echenique. Naturalmente, pesa di più la prosa di Vargas Llosa di quella di Bryce Echenique, ma il peso di quest'ultimo non è trascurabile. Con Bryce, Bayly condivide l'impulso a lanciarsi a capofitto, rinviando a un altro momento, o al momento stesso in cui scrive, l'impostazione formale del romanzo: Bryce e Bayly sono divoratori di pagine bianche. Non è questo il solo punto che li accomuna: entrambi possiedono un senso dell'umorismo che dà l'impressione di essere indomabile, entrambi sono autobiografici (o così pare, con certe autobiografie è bene non fidarsi del tutto), entrambi hanno un cognome inglese, il che non è poco in un paese come il Perù, ed entrambi sono *varones y sentimentales*, come dice una canzone.³²

Naturalmente, ci sono cose che li differenziano e addirittura li allontanano, ma non è questo il momento di fare l'inventario delle differenze. Mi viene in mente, invece, un altro punto in cui si somigliano: la tenerez-

za, una certa tenerezza compassionevole che alcuni ravvisano in Bryce ma non vogliono ravvisare in Bayly. Ma della compassione bayliana, che a volte si maschera da ferocia o da cinismo, parlerò più avanti.

Un chiarimento, forse gratuito. Bisogna essere molto coraggiosi per scrivere di omosessualità in Perù. Bisogna essere molto coraggiosi per scrivere dall'omosessualità in Perù. Soprattutto se lo si fa senza chiedere scusa a nessuno, né alla destra né alla sinistra, che in questo si assomigliano come due gocce d'acqua o come Bibì e Bibò, il che dovrebbe farci pensare che la sinistra non è poi così di sinistra, mentre la destra sì che è di destra.

Poco tempo fa, parlando con Jesús Ferrero, questi mi raccontò un episodio occorsogli durante un viaggio in Guatemala. Ferrero arriva a Città del Guatemala, prende un taxi, perché nessuno è andato ad aspettarlo all'aeroporto, e si addentra nella città sconosciuta. Si sta facendo buio e le strade, ingigantite dall'oscurità e dall'illuminazione pubblica, che dobbiamo immaginare carente o forse eccessiva, si susseguono come se il taxi avanzasse in un labirinto. All'improvviso il tassista si ferma, non sappiamo se per dubbio o timore, a consultare una cartina della città e Ferrero osserva dal finestrino un gruppo di travestiti raccolti intorno a un fuoco in una via laterale. Siamo arrivati, dice il tassista, scenda. Ferrero scende, con la sua valigia, e rimane solo in mezzo a una strada in cui non passa un'anima. Il taxi riparte e i travestiti più feroci del mondo si avvicinano. Sono indios o meticci. Sono indios, sì, o meticci urbani che gli sconvolgimenti del paese hanno trascinato nella capitale. Sono donne di vita che abitano corpi di uomini stuprati. Sono uomini che abitano corpi a loro estranei in una città altrettanto estranea che cercano inutilmente di rimodellare a propria immagine: una città aliena all'interno di una capitale centroamericana con un passato sanguinoso. In ogni caso non assomigliano affatto ai travestiti europei. Stanno

ai travestiti europei come un velociraptor sta a una gazza. E questi barbari si avvicinano a Ferrero con fare da guerriglieri urbani, lo accerchiano, lo circondano, gli chiudono ogni possibile via di fuga e poi, quando il peggio pare sul punto di abbattersi sullo scrittore, gli *parlano*, scambiano con lui qualche parola sull'architettura coloniale, per esempio, o sul tracciato delle strade di Città del Guatemala, e gli chiedono da dove viene, e poi gli indicano, con una cortesia che non posso che definire cortesia maya o cortesia precolombiana, l'indirizzo giusto, lo accompagnano perfino per un tratto, perché a quell' ora e in quella zona della città tutto è pericoloso, anche se per loro *niente* è pericoloso.

Parole di Bayly. Così come ci sono gesti *disforzados*, nei romanzi di Bayly ci sono molti *patas*. Per me questa parola ha sempre avuto un che di misterioso. Un *pata* è un amico. Da dove viene la parola *pata*? Secca, facile da pronunciare, la sola parola che possa ritenersi all'altezza della parola messicana *cuate*, che vuol dire amico e della quale ignoro l'etimologia, anche se tutto pare indicare che *cuate* significhi «gemello».

I *patas* di Bayly non sono come i *cuates* di Rulfo, certo; e neppure come i *patas* di Salazar Bondy, che non credo si sia mai servito di questo termine, anche se entrambi condividono una zona crepuscolare, nella quale *patas* e *cuates* sembrano sempre usciti dall'inferno, ma sono la sola cosa che abbiamo, la sola cosa su cui possiamo contare.

Personaggi di Bayly. In *Yo amo a mi mami* ricompare quello che per me è il personaggio più simpatico di tutta la sua opera, il nonno, il *papapa*, già comparso in *Los ultimos dias de «La Prensa»*. Una delle caratteristiche del *papapa* è che quando va in bagno a defecare dice «vado a dar da mangiare ai cileni». Insulto gravissimo e al tempo stesso giocoso. Credo che lo dicesse anche in *Los ultimos dias de «La Prensa»*. È un'espressione che io, come cileno, trovo incantevole. Suo genero, il padre di Jimmy, invece, è un ammiratore di Pinochet.

Questo significa che quando il padre di Jimmy va in bagno, non sta, per lo meno consapevolmente, dando da mangiare ai cileni.

C'è chi rimprovera a Bayly la sua sciattezza formale. A volte, raramente, l'ho fatto anch'io. Ma in realtà credo che Bayly non trascuri l'aspetto formale come a prima vista può sembrare. Credo che Bayly sia alla ricerca, soprattutto a partire dal suo terzo romanzo, di una forma che si adegui alla sua potenza narrativa, al suo flusso verbale inesauribile. Perché qui bisogna chiarire una cosa: la forza di Bayly come narratore, la sua forza come dialoghista, la sua capacità di cavarsela in ogni situazione, è straordinaria. Qualunque scrittore potrebbe esserne soddisfatto. Nessuno chiede a Balzac di essere Stendhal. A Balzac si chiede solo di essere Dio. A Bayly non bisogna chiedere la forma, ma mondi, moltitudini, telenovele della vita reale, a Bayly bisogna chiedere quello che già ci dà: l'orecchio più portentoso della nuova narrativa in spagnolo, uno sguardo spesso commovente che rivolge su di sé senza autocompiacimento e guarda agli altri con umorismo e ironia e anche con tenerezza, una tenerezza da sopravvissuto che rievoca un tempo ormai passato che probabilmente è esistito solo nei sogni del narratore, un Perù agonizzante o un Perù che ormai è l'ultima brace di quello che è stato.

Che sollievo leggere Bayly dopo tanti personaggi ieratici o patetici che confondono il realismo con il dogmatismo, l'informazione con il proclama. Che sollievo la letteratura di Bayly dopo la coda interminabile di maschietti latinoamericani senza un briciolo di talento, di fighetti dalla prosa ingessata, di tonanti eroi burocrati del proletariato. Che sollievo leggere qualcuno che ha la volontà narrativa di non scansare quasi niente.

Machiavellico o ingenuo Bayly. Queste parole le scrivo poche ore prima di presentare il suo libro e subito dopo aver letto sul «País» di oggi, giovedì 25 marzo, quello che ha detto lui stesso alla stampa madrilena,

ovvero che *Yo amo a mi mami* è un romanzo-regalo per sua madre. Con regali di questo tipo ci si assicurano dei nemici per sempre. Meno male che il regalo è per sua madre. Se mio figlio, fra quindici anni, mi facesse un regalo del genere, credo che avremmo qualche problema. Be', si potrebbe obiettare che Bayly regala a sua madre un ritratto del nonno, un ritratto-regalo splendido. E alla fine si può dire che il regalo è davvero per la madre: uno specchio terribile ma perfetto, uno specchio in cui circola questa signora di Lima, sobbalzando e sbandando, sempre con una coerenza temibile, uno specchio in cui tremola questa signora di Lima persa nel limbo, ma viva, in un certo qual modo viva, con le sue contraddizioni e le sue manie, i suoi vizi e le sue piccole virtù, e tutto grazie a suo figlio, l'idiota di famiglia.

La prosa di Bayly, che non esiterei a definire luminosa (luminosa e coraggiosa, non la luminosità del deserto o del bosco, ma la luminosità dei tramonti urbani, e non il coraggio temerario né il coraggio funebre, ma il coraggio di chi deve confrontarsi con se stesso senza perdere l'allegria), non è un fenomeno isolato nelle lettere di lingua spagnola. Bayly va letto, anche, in questo contesto: quello di una narrativa nella quale per la prima volta procedono in un certo senso insieme i romanzi scritti su questa e sull'altra sponda dell'Atlantico. A differenza del gruppo del boom; composto unicamente da latinoamericani, nell'agglomerato ancora incerto della narrativa di fine millennio rientrano spagnoli e latinoamericani e gli influssi si muovono nelle due direzioni, come dimostra, per esempio, la letteratura di Enrique Villa-Matas, di César Aira, di Javier Marías, un catalano, un argentino e un madrileno, probabilmente i tre autori che si sono spinti più in là sulla frontiera del nuovo territorio da esplorare. Qual è questo nuovo territorio? Lo stesso di sempre, ma diverso, che è come dire che non lo so. In ogni caso è il territorio dove giacciono le ossa di Cervantes

e di Valle-Inclán ed è il territorio mai calcato da piede umano, il territorio dei morti e il territorio dell'avventura. E credo che in quella direzione stiano avanzando almeno dieci scrittori i cui libri possono dirsi vivi, e uno di loro è Jaime Bayly.

UNA PASSEGGIATA NELL'ABISSO

Dei tanti romanzi che sono stati scritti sul Messico, i migliori sono probabilmente quelli inglesi e alcuni nordamericani. D.H. Lawrence tenta il romanzo agognico, Graham Greene il romanzo morale e Malcolm Lowry il romanzo totale, vale a dire il romanzo che si immerge nel caos (che è la materia stessa del romanzo ideale) e tenta di dargli un ordine e di renderlo leggibile. Pochi scrittori messicani contemporanei, forse con l'eccezione di Carlos Fuentes e Fernando del Paso, si sono cimentati in quest'impresa, come se un simile sforzo fosse vietato loro già in partenza o come se il luogo che chiamiamo Messico e che è una selva o un deserto o una moltitudine senza volto, fosse un territorio riservato unicamente agli stranieri.

Rodrigo Fresán possiede in abbondanza di questi e altri requisiti per scrivere del Messico. *Mantra* è un romanzo caleidoscopico, percorso da un'ironia feroce, a tratti eccessivo, scritto con una prosa di rarissima precisione che si permette di oscillare fra il documento antropologico e il delirio delle albe di una città, Città del Messico, che si sovrappone ad altre città del suo sottosuolo come un serpente che divora se stesso.

Il romanzo, apparentemente (e dico apparentemente perché tutto in questo romanzo può essere apparente, anche se le varie parti sono assemblate con esattezza matematica), è suddiviso in tre grandi capitoli. Il primo è narrato da un bambino argentino ed è ambientato in Argentina, dopo l'arrivo a scuola di un

nuovo alunno, un bambino messicano che, da possibile vittima, diventa in un minuto il capo del gruppo grazie all'ingegnoso (e pericolosissimo) trucco di giocare, quando il maestro lo lascia solo, alla roulette russa, con una pistola vera, davanti ai suoi nuovi compagni. Il bambino, Martin Mantra, è l'incarnazione dell'*enfant terrible* per eccellenza. Figlio di due attori di telenovela, va a scuola accompagnato da una guardia del corpo, un ex lottatore mascherato, e vorrebbe rivoluzionare il mondo del cinema e della televisione. La visione del Messico, del luogo d'origine di quel bambino incredibile, è mediato attraverso il filtro del bambino argentino e dei suoi ricordi d'infanzia, e di qualcosa che non viene mai detto chiaramente ma che a tratti assomiglia a una malattia o a un crollo sociale e che forse è solo l'assenza definitiva dell'infanzia.

La figura simbolica che campeggia in questa prima parte è quella di un eroe del passato, il generale (*post mortem*) Gervasio Vicario Cabrera, messicano distratto che combatté nella guerra d'Indipendenza argentina, vittima di una fucilazione chiaramente affrettata, così come la figura simbolica che presiede alla terza parte è un robot la cui ombra si discerne confusa fra le prime parole di Pedro Páramo.

Il secondo capitolo, a mio giudizio il migliore, è il più esteso del romanzo ed è costruito alfabeticamente, come un dizionario di Città del Messico o come un dizionario dell'abisso. È anche la parte più estesa del romanzo, da pagina 144 a pagina 509. Ed è a lettura aperta: lo si può leggere di seguito oppure il lettore può entrarvi dalla lettera che preferisce. Il narratore questa volta è un francese, un francese che conosce Martin Mantra solo per sentito dire e che arriva in Messico per uccidere e morire. E per continuare a uccidere una volta morto. Fra le molteplici linee narrative che si incrociano come lampi, c'è la vita di Joan Vollmer, morta a Città del Messico mentre giocava a Guglielmo Tell con Burroughs, suo marito, nel ruolo

di Guglielmo; e la storia dei lottatori mascherati messicani, e la storia del film della Nouvelle Vague che uno di quei lottatori mascherati volle fare in Francia; e la storia del LIM, il linguaggio internazionale dei morti; e la storia dei mostri messicani e della pornografia messicana; e la storia del gruppo rock femminile Anorexia & Sus Flaquitas; e la storia di Martin Mantra nelle vesti di guerrigliero millenarista e mediatico; e addirittura una storia d'amore, ma a Parigi, fra il narratore francese e una giovane messicana.

Parole di Mantra scelte a caso. Alla voce «Telenovelle» il lettore può leggere: «Le telenovelle sono come telegiornali mutanti». Alla voce «Televisori»: «E mi domanderai di che marca sono i televisori morti che guardano i morti e io ti risponderò ... che gli schermi zombie ai quali i morti abbeverano i loro occhi zombie sono della Sonby». Alla voce «Vomito»: «Così mi parla Joan Vollmer, questo mi dice mentre fuma sigarette invisibili. Mi dice che sono sigarette di diverse marche: alcune la fanno parlare in prima persona, altre in terza persona, nell'incespicante e spasmodica lingua sismica che è il Linguaggio Internazionale dei Morti».

Dunque, i morti parlano una lingua la cui cadenza assomiglia a un terremoto. E *Mantra*, lo scopriamo via via che ci addentriamo nei diversi strati sovrapposti del romanzo, si riempie di morti, di tutti i morti del Messico, dai morti illustri fino ai morti anonimi. E il tremore che il lettore percepisce è il tremore del LIM, una lingua che serve anche per fare romanzi purché vengano scritti in ordine alfabetico.

La terza e ultima parte del romanzo è una favola futurista. Città del Messico non esiste più, è stata rasa al suolo da continui terremoti, e fra le rovine sorge una nuova città chiamata Nueva Tenochtitlán del Terremoto. Un robot ritorna nel cuore di questa strana città alla ricerca del suo creatore, un certo Mantrax. L'ha promesso alla sua mamma computer. Evidentemente

siamo di fronte a una nuova versione del *Pedro Páramo* o assistiamo al fortunoso incontro, ai piedi di una pietra sacrificale, tra il *Pedro Páramo* di Rulfo e *2001* di Kubrick, con finale a sorpresa.

Ho letto pochi romanzi così appassionanti negli ultimi anni. *Mantra* è quello che più mi ha fatto ridere, che mi è parso più virtuosistico e al tempo stesso furfantesco; la sua carica di malinconia è inesauribile, però rimane legata al fenomeno estetico, non scade, mai nella pretenziosità e nel sentimentalismo, sempre in voga nella letteratura in lingua spagnola. È un romanzo sul Messico, ma in realtà, come ogni grande romanzo, ci parla dello scorrere del tempo, della possibilità e impossibilità dei sogni. E parla anche, a un livello quasi segreto, dell'arte di fare letteratura, anche se pochi se ne accorgono.

SIVIGLIA MI FA MORIRE

1. *Il titolo.* In teoria, senza che io avessi nessuna voce in capitolo sulla scelta dell'argomento, la mia conferenza doveva intitolarsi «Da dove viene la nuova letteratura latinoamericana». Se mi attengo fedelmente al titolo, la mia risposta non durerà più di tre minuti. Veniamo dalla borghesia o da un proletariato più o meno ben sistemato o da famiglie di narcotrafficienti di secondo piano che non hanno più voglia di farsi sparare addosso e ambiscono alla rispettabilità. La parola chiave è rispettabilità. L'ha scritto una volta Pere Gimferrer: un tempo gli scrittori venivano dall'alta borghesia o dall'aristocrazia e scegliendo di darsi alla letteratura sceglievano, per un periodo che poteva durare tutta la vita o solo quattro o cinque anni, l'ostracismo sociale, la negazione dei valori appresi, la beffa e la critica permanenti. Oggi, invece, e soprattutto in America latina, gli scrittori vengono dalla piccola bor-

ghesia o dalle file del proletariato e quello che vogliono, alla fine della giornata, è una leggera patina di rispettabilità. Vale a dire, gli scrittori adesso cercano il riconoscimento, ma non il riconoscimento dei loro pari bensì il riconoscimento di quelle che si è soliti chiamare «istituzioni», ossia del potere, di qualunque segno esso sia (per i giovani scrittori uno vale l'altro!), grazie al quale ottenere il riconoscimento del pubblico, vale a dire la vendita dei libri, che fa felici gli editori ma ancor più gli scrittori, quegli scrittori che sanno, perché l'hanno visto fin da bambini nelle loro case, quanto sia duro lavorare otto ore al giorno, o nove, o dieci, o quante erano le ore lavorative dei loro genitori, quando il lavoro c'era, per di più, perché peggio che lavorare dieci ore al giorno è non poterne lavorare neanche una e trascinarsi alla ricerca di un'occupazione (pagata, si capisce), nel labirinto o, più che nel labirinto, nell'atroce cruciverba latinoamericano. E così i giovani scrittori si sentono, come si dice, scottati, e si danno anima e corpo alle vendite. Alcuni usano più di un corpo, altri più di un'anima, ma alla resa dei conti quello che fanno è vendere. Che cosa non vende? Ah, questo è importante tenerlo a mente. La rottura non vende. Una scrittura che si immerga con gli occhi aperti non vende. Per esempio: Macedonio Fernández non vende. Che Macedonio Fernández sia stato uno dei tre maestri di Borges (e Borges è o dovrebbe essere al centro del nostro canone) non importa. Tutto pare indicare che dovremmo leggerlo, ma Macedonio non vende, quindi lo ignoreremo. Se Lamborghini non vende, una croce su Lamborghini. Wilcock lo conoscono solo in Argentina, pochi felici lettori. Ignoriamo, quindi, Wilcock. Da dove viene la nuova letteratura latino americana? La risposta è semplicissima. Viene dalla paura. Viene dall'orribile (e in un certo senso abbastanza comprensibile) paura di essere costretti a lavorare in un ufficio o a vendere paccottiglia sul Paseo Ahumada. Viene dal desiderio

di rispettabilità, che nasconde soltanto la paura. Potremmo apparire, a un occhio non avvertito, come comparse di un film sulla mafia newyorkese che parlano tutto il tempo di rispetto. Francamente, si vede subito che siamo un pietoso gruppetto di trentenni e quarantenni e qualche cinquantenne in attesa di Godot, che nel nostro caso è il Nobel, il Rulfo, il Cervantes, il Principe de Asturias, il Rómulo Gallegos.

2. *La conferenza deve continuare.* Spero che nessuno se ne abbia a male per le mie parole di prima. Scherzavo. L'ho scritto, l'ho detto, senza volerlo. A questo punto della mia vita non mi va più di farmi dei nemici gratuiti. Sono qui perché voglio insegnarvi a essere uomini. Non è vero. Scherzavo. In realtà, muoio dall'invidia quando vi vedo. Non solo voi ma tutti i giovani scrittori latinoamericani. Avete un futuro, ve lo posso assicurare. Invece non è vero. Scherzavo. Questo futuro è grigio come la dittatura castrista, come la dittatura di Stroessner, come la dittatura di Pinochet, come gli innumerevoli governi corrotti che si sono succeduti l'uno dopo l'altro sulla nostra terra. Spero che a nessuno salti in mente di prendermi a pugni. Davvero, quando avrò finito questa conferenza intendo chiudermi nella mia stanza a vedere film porno. Che cosa volete, che vada a visitare la Certosa? Nemmeno per idea. Che vada a veder ballare il flamenco? Vi sbagliate, per chi mi avete preso? Io vado solo ai rodei messicani o cileni o argentini. E una volta lì, nell'odore di letame fresco e *copihues*,³³ provvedo ad addormentarmi e a sognare.

3. *La conferenza deve tenere i piedi per terra.* È vero. Mettiamo i piedi per terra. Alcuni degli scrittori ospiti li considero miei amici. Del resto, da loro mi aspetto solo delicatezze verso la mia persona. Gli altri non li conosco ma alcuni li ho letti e di molti ho ottime referenze. Naturalmente, mancano alcuni autori senza i quali sarebbe impossibile comprendere questa entelechia che

per comodità chiamiamo nuova letteratura latinoamericana. È un atto di giustizia citarli. Comincerò dal più difficile, un autore di massima radicalità: Daniel Sada. E poi devo nominare César Aira, Juan Villoro, Alan Pauls, Rodrigo Rey Rosa, Ibsen Martínez, Carmen Boullosa, il giovanissimo Antonio Ungar, i cileni Gonzalo Contreras, Pedro Lemebel, Jaime Collyer, Alberto Fuguet, María Moreno, Mario Bellatin, che ha la fortuna o la disgrazia di essere considerato messicano dai messicani e peruviano dai peruviani, e potrei andare avanti così per un altro minuto. Il panorama, soprattutto a vederlo da un ponte, è promettente. Il fiume è ampio e impetuoso e sulla sua superficie affiorano le teste di almeno venticinque scrittori al di sotto dei cinquant'anni, al di sotto dei quaranta, al di sotto dei trenta. Quanti di loro affogheranno? Io credo tutti.

4. *L'eredità*. Il tesoro che ci hanno lasciato i nostri padri o quelli che noi consideravamo nostri padri putativi è deplorabile. In realtà siamo come bambini intrappolati nella villa di un pedofilo. Qualcuno di voi dirà che è meglio essere alla mercé di un pedofilo che alla mercé di un assassino. Sì, è meglio. Ma i nostri pedofili sono anche assassini.

6.

UNO SCRITTORE NELL'INTIMITÀ

CHI NE HA IL CORAGGIO?

I libri che più ricordo sono quelli che rubai a Città del Messico fra i sedici e i diciannove anni, e quelli che comprai in Cile quando avevo vent'anni, nei primi mesi dopo il golpe. A Città del Messico c'era una libreria straordinaria. Si chiamava la Libreria de Cristal ed era al parco dell'Alameda. Le pareti, perfino il soffitto, erano di vetro. Vetro e travi di ferro. A vederla da fuori pareva impossibile che si potesse rubare un libro lì dentro. Eppure la tentazione fu più forte della prudenza e dopo un po' ci provai. Il primo libro che mi capitò fra le mani fu un volumetto di Pierre Louÿs, con le pagine sottili di carta bibbia, non so più se fosse *Afrodite* o *Le canzoni di Bilitis*. So che avevo sedici anni e che per un po' Louÿs divenne il mio maestro. Poi rubai libri di Max Beerbohm (*L'ipocrita felice*), di Champfleury, di Samuel Pepys, dei fratelli Goncourt, di Alphonse Daudet, dei messicani Rulfo e Arreola, che allora erano, a modo loro, ancora attivi, e che quindi avrei potuto perfino incontrare un mattino qualunque sull'affollata Ave-

nida Niño Perdido, una strada che oggi le cartine di Città del Messico mi nascondono, come se fosse esistita solo nella mia immaginazione o come se davvero, con i suoi negozi sotterranei e i suoi spettacoli, si fosse perduta, proprio come mi ero perduto io a sedici anni. Di quelle brume, di quegli assalti furtivi, ricordo molti libri di poesie. Libri di Amado Nervo, di Alfonso Reyes, di Renato Leduc, di Gilberto Owen, di Huerta e di Tablada, e di poeti nordamericani come *General William Booth Enters Into Heaven* del grande Vachel Lindsay. Ma fu un romanzo a tirarmi fuori dall'inferno e a gettarmi di nuovo. Quel romanzo è *La caduta* di Camus, e tutto quel che lo riguarda me lo ricordo come intrappolato in una luce spettrale, di crepuscolo immobile, anche se lo lessi, lo divorai, nella luce di quelle mattine privilegiate di Città del Messico, che sono o erano di una luminosità rossa e verde assediata dai rumori, su una panchina dell'Alameda? senza un soldo in tasca e con tutta la giornata, ossia tutta la vita, davanti. Dopo Camus cambiò tutto. Ricordo la copia del libro: era stampato a caratteri molto grandi, come un abbecedario, di poche pagine, rilegato e con un disegno orrendo in copertina, un libro difficile da sottrarre che non sapevo se nascondere sotto l'ascella o dietro la schiena, perché mal si adattava alla mia giacchetta da liceale che ha marinato la scuola, e che alla fine portai via sotto gli occhi di tutti i commessi della Libreria de Cristal, che è uno dei modi migliori per rubare, come avevo appreso da un racconto di Edgar Allan Poe. Di lì in poi, da quel furto e da quella lettura, da lettore prudente divenni lettore vorace, e da ladro di libri divenni rapinatore di libri. Volevo leggere tutto, e questo, nella mia ingenuità, equivaleva a voler scoprire o tentare di scoprire quale meccanismo del caso avesse spinto il personaggio di Camus ad accettare il suo atroce destino. Contro ogni pronostico, la mia carriera di rapinatore di libri fu lunga e proficua, ma un giorno mi beccarono. Per fortuna non fu alla Libreria de Cri-

stal ma alla Libreria del Sótano, che si trova o si trovava di fronte all'Alameda, in Avenida Juárez, e che come dice il suo nome era un seminterrato di dimensioni considerevoli nel quale si impilavano lucenti le ultime novità arrivate da Buenos Aires o da Barcellona. Il mio arresto fu ignominioso. Sembrava che i samurai della libreria avessero messo una taglia sulla mia testa. Minacciarono di farmi espellere dal paese, di riempirmi di botte nei sotterranei della Libreria del Sótano, cosa che a me suonò come se quei neofilosofi parlassero fra loro della distruzione della distruzione, e alla fine, dopo lungo confabulare, mi rimisero in libertà, non senza appropriarsi di tutti i libri in mio possesso, fra i quali c'era *La caduta*, e nessuno dei quali avevo rubato lì. Poco dopo partii per il Cile. Se a Città del Messico avrei potuto incontrare Rulfo e Arreola, in Cile mi sarebbe potuta succedere la stessa cosa con Parra e Lihn, eppure credo che vidi soltanto Rodrigo Lira camminare in fretta una sera nell'odore dei gas lacrimogeni. Poi venne il golpe e dopo il golpe, mi misi a fare il giro delle librerie di Santiago per scongiurare a poco prezzo la noia e la follia. A differenza delle librerie messicane, quelle di Santiago non avevano commessi ed erano gestite da una sola persona, quasi sempre il proprietario. Lì comprai *Obra gruesa* e *Artefactos* di Nicanor Parra, e i libri di Enrique Lihn e Jorge Teillier che presto avrei perduto e la cui lettura sarebbe stata cruciale per me; anche se cruciale non è la parola giusta: quei libri mi aiutarono a respirare. Ma neppure respirare è la parola giusta. Delle mie visite a quelle librerie ricordo soprattutto gli occhi dei librai, occhi che a volte sembravano quelli di un impiccato e a volte erano velati da qualcosa che poteva sembrare muco ma che adesso so che era un'altra cosa. Nell'ultima libreria dove entrai, il libraio, un uomo sui quarant'anni, alto e magro, mi chiese a bruciapelo mentre passavo in rassegna uno scaffale di vecchi romanzi francesi se mi sembrava giusto che un autore consigliasse le proprie opere a un

condannato a morte. Quel tizio se ne stava in piedi in un angolo, portava solo una camicia bianca con le maniche arrotolate e aveva un pomo d'Adamo prominente che tremava mentre parlava. Gli risposi che non mi sembrava giusto. Di che condannato a morte stiamo parlando?, dissi. Il libraio mi guardò e disse che sapeva, da fonti attendibili, di più di un romanziere capace di consigliare i propri libri a un condannato a morte. Poi aggiunse che stavamo parlando di lettori disperati. Sono la persona meno indicata per dirlo, ma se non lo faccio io non lo farà nessuno, disse. Che libro regalerebbe lei a un condannato a morte? Non lo so, risposi. Nemmeno io, disse il libraio, e mi sembra una cosa terribile. Che libri leggono i disperati? Che libri *piacciono* ai disperati? Come se la immagina lei la sala di lettura di un condannato a morte?, disse. Non ne ho idea, risposi. È normale, lei è molto giovane, disse. E poi: È come l'Antartide. Non come il Polo Nord, come l'Antartide. Pensai al finale di Arthur Gordon Pym ma preferii non dire nulla. Provi un po' a dirmi, continuo il libraio, chi ha il coraggio di mettere in grembo a un condannato a morte questo romanzo? Prese un libro che aveva goduto di una certa fama e poi lo gettò sopra un cesto. Pagai e me ne andai. Quando gli voltai le spalle, non so se si mise a ridere o a piangere. Mentre guadagnavo la strada lo sentii dire: Chi è l'eroe capace di un'impresa simile? E poi disse qualcos'altro, ma non riuscii a sentirlo.

UNO SCRITTORE NELL'INTIMITÀ

La mia cucina letteraria è, spesso, una stanza vuota che non ha neppure le finestre. Mi piacerebbe che ci fosse qualcosa, certo, una lampada, dei libri, un lieve aroma di coraggio, ma non c'è proprio niente. A volte, però, quando cado in preda a irrefrenabili attacchi

di ottimismo (che si concludono, del resto, in allergie spaventose) la mia cucina letteraria si trasforma in un castello medioevale (con cucina) o in un appartamento a New York (con cucina e vista impagabile) o in una casupola sulle pendici della Cordigliera (senza cucina ma con un fuoco acceso). Quando mi sento così in genere faccio quello che fanno tutti: perdo la testa e penso di essere immortale. Non voglio dire immortale letterariamente parlando, perché questo può pensarlo solo un imbecille e io non arrivo a tanto, ma letteralmente immortale, come lo pensano i cani e i bambini e i bravi cittadini che non si sono ancora ammalati. Per fortuna, o per disgrazia, ogni attacco di ottimismo ha un inizio e una fine. Se non avesse fine, l'attacco di ottimismo si trasformerebbe in vocazione politica. O in messaggio religioso. E di lì a seppellire libri (non voglio dire «bruciarli» perché sarebbe eccessivo) c'è solo un passo. Sta di fatto che gli attacchi di ottimismo, almeno nel mio caso, finiscono, e con loro finisce la cucina letteraria, svanisce nell'aria la cucina letteraria, e rimango soltanto io, convalescente, e un lievissimo aroma di pentole incrostate, piatti sporchi, salse irrancidite.

La cucina letteraria, mi dico a volte, è una questione di gusto, vale a dire è un campo sul quale la memoria e l'etica (o la morale, se mi è concesso usare questa parola) si cimentano in un gioco di cui non so le regole. Il talento e l'eccellenza stanno a guardare il gioco assorti, e non partecipano. L'audacia e il coraggio partecipano solo in certi momenti, il che è come dire che non partecipano poi molto. La sofferenza partecipa, il dolore partecipa, la morte partecipa, ma a condizione che lo facciano ridendo. Un tocco doveroso di cortesia, diciamo.

Ben più importante della cucina letteraria è la biblioteca letteraria (mi si conceda la ridondanza). Una biblioteca è molto più comoda di una cucina. Una biblioteca assomiglia a una chiesa mentre una cucina

ogni giorno che passa assomiglia sempre più a una morgue. Leggere, l'ha detto Jaime Gil de Biedma, è più naturale che scrivere. Io aggiungerei, a dispetto della ridondanza, che è anche molto più sano, checché ne dicano gli oculisti. Di fatto, la letteratura è una lunga lotta di ridondanza in ridondanza, fino alla ridondanza finale.

Se dovessi scegliere una cucina letteraria dove sistemarmi per una settimana, sceglierei quella di una scrittrice, purché la scrittrice non sia cilena. Starei benissimo nella cucina di Silvina Ocampo, in quella di Alejandra Pizarnik, in quella della romanziera e poetessa messicana Carmen Boullosa, in quella di Simone de Beauvoir. Fra le altre ragioni, perché sono cucine molto pulite.

Certe notti sogno la mia cucina letteraria. È enorme, diciamo tre volte un campo di calcio, con soffitti a volta e tavoli interminabili su cui si ammucchiano tutti gli esseri viventi del mondo, quelli estinti e quelli che fra non molto si estingueranno, illuminata in modo eterodosso, in alcuni punti da riflettori antiaerei e in altri da torce, e certamente non mancano zone buie dove si scorgono solo ombre anelanti o minacciose, e grandi schermi sui quali si vedono, con la coda dell'occhio, film muti o rassegne di fotografie, e nel sogno, o nell'incubo, io passeggiavo per la mia cucina letteraria e a volte accendo un fornello e mi faccio un uovo fritto, a volte perfino una fetta di pane tostato. E poi mi sveglio con un'enorme sensazione di stanchezza.

Non so che cosa si debba fare in una cucina letteraria, ma so che cosa non si deve fare. Non si deve plagiare. Il plagiatore merita di essere impiccato sulla pubblica piazza. Questo lo disse Swift, e Swift, come tutti sappiamo, aveva più ragione di un santo.

Su questo punto sono stato chiaro: non si deve plagiare, a meno che non si voglia essere impiccati sulla pubblica piazza. Anche se i plagiatore, oggi, non vengono impiccati. Ricevono, anzi, sovvenzioni, pre-

mi, cariche pubbliche e, nel migliore dei casi, finiscono nella lista dei best seller e diventano *opinion leaders*. Che brutta espressione: *opinion leader*. Immagino significhi qualcosa come pastore del gregge, o guida spirituale degli schiavi, o poeta nazionale, o padre della patria, o madre della patria, o zio d'acquisto della patria.

Nella mia cucina letteraria ideale abita un guerriero, che alcune voci (voci senza corpo né ombra) chiamano scrittore. Questo guerriero non fa altro che combattere. Sa che alla fine, qualunque cosa faccia, verrà sconfitto. Eppure percorre la cucina letteraria, che è di cemento, e affronta il suo avversario senza dare né chiedere quartiere.

CONSIGLI SULL'ARTE DI SCRIVERE RACCONTI

Visto che ormai ho quarantaquattro anni, posso dare qualche consiglio sull'arte di scrivere racconti.

1) Non affrontate mai i racconti a uno a uno. Se si affrontano i racconti a uno a uno si rischia, onestamente, di scrivere sempre lo stesso racconto fino alla morte. 2) La cosa migliore è scrivere i racconti a tre a tre, o a cinque a cinque. Se ve la sentite scrivete-
li a nove a nove o a quindici a quindici. 3) Attenzione: la tentazione di scriverli a due a due è pericolosa come mettersi a scriverli a uno a uno, e per di più si porta dentro il gioco piuttosto appiccicoso degli specchi amanti: una doppia immagine che mette malinconia. 4) Bisogna leggere Quiroga, bisogna leggere Felisberto Hernández e bisogna leggere Borges. Bisogna leggere Rulfo e Monterroso. Uno scrittore di racconti che abbia un po' di considerazione per la propria opera non leggerà mai Cela e Umbral. Leggerà Cortázar e Bioy Casares, ma assolutamente mai Cela e Umbral. 5) Lo ripeto ancora una volta nel caso non fosse chiaro: Cela e Umbral, nemmeno dipinti.

6) Uno scrittore di racconti deve essere coraggioso. È triste riconoscerlo, ma è così. 7) Gli scrittori di racconti si vantano di aver letto Petrus Borel. Di fatto, è cosa nota che molti scrittori di racconti cercano di imitare Petrus Borel. Grave errore: dovrebbero imitare Petrus Borel nel vestire! Ma la verità è che di Petrus Borel non sanno niente! E neppure di Gautier o di Nerval! 8) Mettiamoci d'accordo. Leggete pure Petrus Borel, vestitevi come Petrus Borel, ma leggete anche Jules Renard e Marcel Schwob, leggete soprattutto Marcel Schwob, quindi passate ad Alfonso Reyes e di lì a Borges. 9) La verità della verità è che con Edgar Allan Poe ne avremmo tutti da vendere. 10) Ripensate al punto numero nove. Pensate e riflettete. Siete ancora in tempo. Bisogna pensare al nove. Possibilmente: in ginocchio. 11) Libri e autori altamente raccomandabili: *Del sublime*, dello Pseudo Longino; i sonetti dello sventurato e coraggioso Philip Sidney, di cui Lord Brooke scrisse la biografia; *L'antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters; *Suicidi esemplari* di Enrique Vila-Matas, e *Mientras ellas duermen* di Javier Marías. 12) Leggetevi questi libri e leggete anche Čechov e Raymond Carver, uno dei due è il più grande scrittore di racconti che abbia dato questo secolo.

INTORNO AI «DETECTIVE SELVAGGI»

Finire di scrivere un romanzo comporta alcuni, non molti, piaceri, e uno di questi è cominciare a dimenticarlo, a ricordarlo come un sogno o un incubo i cui contorni vanno sfumando, per poter affrontare nuovi libri, nuovi giorni, senza la zavorra di tutto quello che con ogni probabilità avremmo potuto fare meglio e non abbiamo fatto. Kafka, che è il migliore scrittore di questo secolo, aveva ragione quando chiese che tutta la sua opera venisse bruciata. Affidò l'incarico a Brod,

da una parte, e anche a Dora, la sua amica. Brod era uno scrittore e non mantenne la promessa. Dora era abbastanza illetterata, e probabilmente amava Kafka più di Brod, e si *presume* che abbia esaudito alla lettera la richiesta dell'amante. Tutti noi scrittori, soprattutto in quel giorno-pianura che è il giorno dopo o quello che noi, vanamente, crediamo sia il giorno dopo, ci portiamo dentro due demoni o due cherubini chiamati Brod e Dora. Uno è più grande dell'altro. Generalmente Brod è più grande o più potente di Dora. Nel mio caso no. Dora è parecchio più grande di Brod e Dora fa in modo che io dimentichi quello che ho scritto e che mi metta a scrivere qualcosa di nuovo, senza contorcimenti di vergogna o pentimento. E così *I detective selvaggi* sono più o meno dimenticati. Riesco a malapena ad azzardare qualche considerazione su questo romanzo. Da una parte credo di vederci una lettura, una delle tante che sono state fatte, dell'*Huckleberry Finn* di Mark Twain; il Mississippi dei *Detective* è il flusso delle voci della seconda parte del romanzo. Ed è anche la trascrizione, più o meno fedele, di un segmento della vita del poeta messicano Mario Santiago, che ebbi la fortuna di avere per amico. In questo senso il romanzo tenta di rispecchiare una certa sconfitta generazionale e anche la felicità di una generazione, felicità che a volte fu il coraggio e i limiti del coraggio. Dire che sono in debito perenne con l'opera di Borges e Cortázar è un'ovvietà. Credo che il mio romanzo possieda tante letture quante sono le voci che contiene. Lo si può leggere come un'agonia. Lo si può leggere anche come un gioco.

CHIUSURA.
STELLA DISTANTE
DI MÓNICA MARISTAIN

Nello sbiadito panorama della letteratura in lingua spagnola, uno spazio in cui ogni giorno compaiono giovani autori più interessati ad aggiudicarsi una sovvenzione che a contribuire in qualche modo alla creazione artistica, si distingue la figura di un uomo asciutto, zainetto blu sulla spalla, occhiali dalla montatura esagerata, eterna sigaretta fra le dita e sottile ironia a bruciapelo.

Roberto Bolaño, nato in Cile nel 1953, è il meglio che sia capitato da molto tempo al mestiere di scrivere. Da quando il suo monumentale *Detective selvaggi*, forse il grande romanzo messicano della contemporaneità, ha conquistato la fama guadagnandosi i premi Herralde (1998) e Romulo Gallegos (1999), la sua influenza e la sua figura conoscono una crescita costante: tutto quello che Bolaño dice, con il suo umorismo tagliente, con la sua squisita intelligenza, tutto quello che scrive, con la sua penna esatta, di grande audacia poetica e profondo impegno creativo, è degno dell'attenzione di chi lo ammira e, naturalmente, di chi lo detesta.

L'Autore, che compare come personaggio nel ro-

manzo *Soldati di Salamina* di Javier Cercas, e a cui rende omaggio Jorge Volpi nel suo ultimo romanzo, *El fin de la locura*, suscita, come ogni uomo di genio, opinioni contrastanti e antipatie, malgrado il suo carattere tenero e la voce fra il falsetto e la raucedine con cui ci risponde che non scriverà un racconto per «Playboy», dato che il suo prossimo romanzo, sulle donne uccise a Ciudad Juárez, sta raggiungendo le novecento pagine e non è ancora finito.

Roberto Bolaño vive a Blanes, in Spagna, ed è molto malato. Spera che un trapianto di fegato gli conceda ancora di vivere con l'intensità tanto ammirata da coloro che hanno la fortuna di frequentarlo. Dicono, i suoi amici, che a volte dimentica perfino di andare dal medico perché è troppo occupato a scrivere.

A cinquant'anni, quest'uomo che ha girato l'America latina con lo zaino in spalla, che è scampato alle fauci della dittatura di Pinochet perché uno dei poliziotti che l'avevano arrestato era un suo compagno di liceo, che è vissuto in Messico, che ha conosciuto i militanti di Farabundo Martí poi diventati gli assassini di Roque Dalton nel Salvador, che ha fatto il guardiano notturno di un campeggio in Catalogna, il venditore di bigiotteria in Europa, e che per tutta la vita è stato ladro di buoni libri perché leggere non è solo questione di metodo, quest'uomo, dicevamo, ha trasformato il corso della letteratura latinoamericana. E l'ha fatto senza avvertire né chiedere permesso.

PLAYBOY Le ha dato qualche vantaggio nella vita l'essere nato dislessico?

BOLAÑO Nessuno. Problemi quando giocavo a pallone, sono mancino. Problemi quando mi masturbavo, sono mancino. Problemi quando scrivevo: sono destro. Come vedi nessun problema importante.

PLAYBOY Enrique Vila-Matas è ancora suo amico dopo il suo scontro con gli organizzatori del Premio Rómulo Gallegos?

BOLAÑO Il mio scontro con la giuria e gli organizzatori del premio era dovuto, sostanzialmente, alla loro pretesa che approvassi, da Blanes e a scatola chiusa, una selezione di finalisti alla quale non avevo partecipato. I loro metodi, che una pseudopoetessa chavista mi ha esposto per telefono, mi ricordavano fin troppo gli argomenti dissuasori della Casa de las Américas cubana. Mi è parso un errore enorme che Daniel Sada o Jorge Volpi fossero stati eliminati, per esempio. Loro invece hanno detto che io avevo chiesto il viaggio pagato anche per mia moglie e mio figlio, cosa assolutamente falsa. Dalla mia indignazione per questa menzogna è nata la lettera in cui li definivo neostalinisti e anche peggio, immagino. In realtà sono stato informato del fatto che loro, fin dall'inizio, intendevano premiare un altro autore, che non era Vila-Matas, precisamente, il cui romanzo mi è parso buono, e che senza dubbio era fra i miei candidati.

PLAYBOY Perché non ha l'aria condizionata nel suo studio?

BOLAÑO Il mio motto non è *Et in Arcadia ego*, ma *Et in Sparta ego*.

PLAYBOY Non crede che se si fosse ubriacato con Isabel Allende o Angeles Mastretta il suo parere sui loro libri sarebbe differente?

BOLAÑO Non credo. Primo, perché queste signore non gradiscono bere con un tipo come me. Secondo, perché non bevo più. Terzo, perché anche nelle mie peggiori sbronze ho sempre conservato un minimo di lucidità, di senso della prosodia e del ritmo, un certo rifiuto del plagio, della mediocrità o del silenzio.

PLAYBOY Qual è la differenza fra una scribacchina e una scrittrice?

BOLAÑO Una scrittrice è Silvina Ocampo. Una scribacchina è Marcela Serrano. Gli anni luce che intercorrono fra l'una e l'altra.

PLAYBOY Chi le ha fatto credere di essere migliore come poeta che come narratore?

PLAYBOY Il grado di rossore che mi assale quando

apro un mio libro di poesie o uno di prosa. Mi fa arrossire meno quello di poesie.

PLAYBOY Lei è cileno, spagnolo o messicano?

BOLAÑO Sono latinoamericano.

PLAYBOY Cos'è la patria per lei?

BOLAÑO Mi spiace di doverti dare una risposta sentimentale. La mia unica patria sono i miei due figli: Lautaro e Alexandra. E forse, ma in secondo piano, alcuni istanti, alcune strade, alcuni volti o scene o libri che sono dentro di me e che un giorno dimenticherò, che è la cosa migliore che si possa fare con la patria.

PLAYBOY Che cos'è la letteratura cilena?

BOLAÑO Probabilmente gli incubi del poeta più risentito, più grigio e forse più codardo dei poeti cileni: Carlos Pezoa Véliz, morto all'inizio del Novecento, autore di due sole poesie memorabili, ma, questo sì, memorabili davvero. È possibile che Pezoa Véliz non sia morto e stia agonizzando e che il suo ultimo minuto sia un minuto piuttosto lungo, no? E che tutti ci siamo dentro. O almeno che tutti noi cileni ci siamo dentro.

PLAYBOY Perché le piace sempre contraddire tutti?

BOLAÑO Io non contraddico mai nessuno.

PLAYBOY Lei ha più amici che nemici?

BOLAÑO Ne ho quanti ne bastano, sia di amici che di nemici, tutti gratuiti.

PLAYBOY Quali sono i suoi amici più cari?

BOLAÑO Il mio migliore amico fu il poeta Mario Santiago che morì nel 1998. Attualmente tre dei miei migliori amici sono Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán e A.G. Porta.

PLAYBOY Antonio Skármeta l'ha invitato alla sua trasmissione?

BOLAÑO Una segretaria, forse la sua domestica, mi ha telefonato. Le ho detto che ero troppo occupato.

PLAYBOY Javier Cercas ha condiviso con lei le *royalties* per *Soldati di Salamina*?

BOLAÑO Certo che no.

PLAYBOY Enrique Lihn, Jorge Teillier o Nicanor Parra?

BOLAÑO Nicanor Parra primo fra tutti, compresi Pablo Neruda e Vicente Huidobro e Gabriela Mistral.

PLAYBOY Eugenio Montale, T.S. Eliot o Xavier Villaurrutia?

BOLAÑO Montale. Se al posto di Eliot ci fosse James Joyce, allora Joyce. Se al posto di Eliot ci fosse Ezra Pound, senza dubbio Pound.

PLAYBOY John Lennon, Lady D o Elvis Presley?

BOLAÑO The Pogues. O i Suicide. O Bob Dylan. Ma insomma, non facciamo i pretenziosi: Elvis *forever*. Elvis con una stella da sceriffo al volante di una Mustang, pieno di pasticche e con la sua voce d'oro.

PLAYBOY Chi legge di più? Lei o Rodrigo Fresán?

BOLAÑO Dipende. L'Ovest a Rodrigo. L'Est a me. Poi ci raccontiamo i libri delle rispettive zone e così sembra che abbiamo letto tutto.

PLAYBOY Qual è la più bella poesia di Pablo Neruda?

BOLAÑO Una qualsiasi di *Residenza sulla terra*.

PLAYBOY Che cosa avrebbe detto a Gabriela Mistral se l'avesse conosciuta?

BOLAÑO Mamma, perdonami, sono stato cattivo, ma l'amore di una donna mi ha reso buono.

PLAYBOY E a Salvador Allende?

BOLAÑO Poco o niente. Chi detiene il potere (anche per poco tempo) non sa nulla di letteratura, gli interessa solo il potere. E io posso essere il buffone dei miei lettori, se mi va, ma mai dei potenti. Suona un po' melodrammatico. Suona come una dichiarazione da puttana dal cuore d'oro. Cosa vuoi che ti dica, è così.

PLAYBOY E a Vicente Huidobro?

BOLAÑO Huidobro mi annoia un po'. Troppo trallallà trallallà, troppo paracadutista che scende giù cantando come un tirolese. Preferisco i paracadutisti che scendono avvolti dalle fiamme o, direttamente, quelli a cui non si apre il paracadute.

PLAYBOY Octavio Paz è ancora il nemico?

BOLAÑO Per me certamente no. Non so cosa ne pensino i poeti che in quel periodo, quando vivevo in Messico, scrivevano come suoi cloni. Da molto tempo non so più nulla della poesia messicana. Rileggo José Juan Tablada e Ramon Lopez Velarde, posso perfino recitare a memoria, all'occasione, suor Juana, ma non so nulla di quello che scrivono i poeti che, come me, si avvicinano ai cinquant'anni.

PLAYBOY Non darebbe ora questo ruolo a Carlos Fuentes?

BOLAÑO Da molto tempo non leggo nulla di Carlos Fuentes.

PLAYBOY Che effetto le fa che Arturo Pérez-Reverte sia attualmente lo scrittore più letto in lingua spagnola?

BOLAÑO Pérez-Reverte o Isabel Allende. Fa lo stesso. Feuillet era l'autore francese più letto dei suoi tempi.

PLAYBOY E il fatto che Arturo Pérez-Reverte sia entrato alla Real Academia?

BOLAÑO La Real Academia è un covo di cervelli privilegiati. Non c'è Juan Marsé, non c'è Juan Goytisolo, non ci sono Mendoza né Javier Marías, non c'è Olvido García Valdés, non ricordo se ci sia Alvaro Pombo (se c'è probabilmente è un errore), ma c'è Pérez-Reverte. Be', anche Paulo Coelho è nell'Accademia brasiliana.

PLAYBOY Si pente di aver criticato il menu della cena a casa di Diamela Eltit?

BOLAÑO Non ho mai criticato il suo menu. Posso aver criticato il suo senso dell'umorismo, forse, un senso dell'umorismo vegetariano, o meglio, a dieta.

PLAYBOY Ha sofferto del fatto che abbia una cattiva opinione di lei dopo l'articolo su quella sfortunata cena?

BOLAÑO No, povera Diamela, non ne ho sofferto. Soffro per altre cose.

PLAYBOY Ha versato qualche lacrima per le numerose critiche che le vengono mosse dai suoi nemici?

BOLAÑO Moltissime, quando leggo che qualcuno

parla male di me mi metto a piangere, mi trascino sul pavimento, mi graffio, smetto di scrivere per un periodo imprecisato, perdo l'appetito, fumo di meno, faccio sport, esco a camminare in riva al mare che, tra parentesi, è a meno di trenta metri da casa mia, e domando ai gabbiani, i cui antenati mangiarono i pesci che mangiarono Ulisse, perché proprio io, perché proprio io che non ho mai fatto loro del male?

PLAYBOY Qual è l'opinione sui suoi libri a cui dà maggior peso?

BOLAÑO I miei libri li legge Carolina e poi Herralde e poi cerco di dimenticarli per sempre.

PLAYBOY Che cos'ha comprato con il denaro del Rómulo Gallegos?

BOLAÑO Non molto. Una valigia, mi pare di ricordare.

PLAYBOY Ai tempi in cui viveva di concorsi letterari, ce ne fu qualcuno che non le versò il premio?

BOLAÑO Nessuno. I comuni spagnoli, a questo riguardo, sono di una probità al di sopra di ogni sospetto.

PLAYBOY Era più bravo a fare il cameriere o a vendere bigiotteria?

BOLAÑO Il mestiere in cui me la sono cavata meglio è stato quello di guardiano notturno in un campeggio vicino a Barcellona. Nessuno ha mai rubato niente mentre ero lì. Ho sventato qualche rissa che avrebbe potuto finir male. Ho impedito un linciaggio (anche se poi il tipo in questione l'avrei volentieri linciato o strangolato io).

PLAYBOY Ha mai sperimentato la fame feroce, il freddo che penetra nelle ossa, la calura che lascia senza fiato?

BOLAÑO Cito Vittorio Gassman in un film: Modestamente, sì.

PLAYBOY Ha mai rubato un libro che non le sia piaciuto?

BOLAÑO Mai. Il bello di rubare libri (e non casseforti) è che puoi esaminarne attentamente il contenuto prima di commettere il delitto.

PLAYBOY Ha mai camminato nel deserto?

BOLAÑO Sì, e una volta, per di più, a braccetto con mia nonna. La vecchia signora era instancabile e pensai che non ne saremmo usciti vivi.

PLAYBOY Ha visto pesci colorati sott'acqua?

BOLAÑO Ma certo. Ad Acapulco, per dirne una, nel 1974 o '75.

PLAYBOY Si è mai bruciato la pelle con una sigaretta?

BOLAÑO Mai volontariamente.

PLAYBOY Ha mai inciso su un tronco d'albero il nome dell'amata?

BOLAÑO Ho commesso spropositi peggiori, ma stendiamo un velo pietoso.

PLAYBOY Ha mai visto la donna più bella del mondo?

BOLAÑO Sì, quando lavoravo in un negozio, sarà stato nell'84. Il negozio era vuoto ed entrò una donna indù. Sembrava e forse era una principessa. Comprò degli orecchini di bigiotteria. Io, naturalmente, stavo per svenire. Aveva la pelle ramata, i capelli lunghi, rossi, e per il resto era perfetta. La bellezza senza tempo. Quando dovetti dirle il prezzo mi vergognai moltissimo. Lei mi sorrise come per dirmi che capiva, che non dovevo preoccuparmi. Poi scomparve. Non ho mai più rivisto una donna come quella. A volte penso che fosse la dea Kali in persona, protettrice dei ladri e degli orefici, solo che Kali era anche la divinità degli assassini, e quell'indiana non solo era la donna più bella del mondo ma sembrava anche una bravissima persona, piena di dolcezza e considerazione.

PLAYBOY Le piacciono i cani o i gatti?

BOLAÑO Le cagne, ma ora non ho più animali.

PLAYBOY Che cosa ricorda della sua infanzia?

BOLAÑO Tutto. Non ho cattiva memoria.

PLAYBOY Collezionava figurine?

BOLAÑO Sì, di calcio e di attori e attrici di Hollywood.

PLAYBOY Aveva un monopattino?

BOLAÑO I miei genitori commisero l'errore di regalarmi un paio di pattini a rotelle quando stavamo a

Valparaiso, che è una città tutta salite e discese. Il risultato fu disastroso. Ogni volta che mettevo i pattini era come se mi volessi suicidare.

PLAYBOY Per quale squadra tiene?

BOLAÑO Adesso, per nessuna. Per quelle che sono state retrocesse in serie B e poi in serie C e poi nei dilettanti, fino a sparire. Per le squadre fantasma.

PLAYBOY A quali personaggi della storia universale le sarebbe piaciuto assomigliare?

BOLAÑO A Sherlock Holmes. Al capitano Nemo. A Julien Sorel, nostro padre; al principe Myskin, nostro zio; ad Alice, nostra maestra; a Houdini, che è come Alice, Sorel e Myskin messi insieme.

PLAYBOY Si innamorava delle vicine di casa più grandi di lei?

BOLAÑO Certamente.

PLAYBOY Le compagne di scuola le davano retta?

BOLAÑO Non credo. Almeno, io ero convinto di no.

PLAYBOY Che cosa deve alle donne della sua vita?

BOLAÑO Moltissimo. Il senso della sfida e della posta alta. E altre cose che taccio per decoro.

PLAYBOY Loro le devono qualcosa?

BOLAÑO Niente.

PLAYBOY Ha sofferto molto per amore?

BOLAÑO La prima volta, molto, poi ho imparato a prendere le cose più sul ridere.

PLAYBOY E per odio?

BOLAÑO Potrà suonare pretenzioso, ma non ho mai odiato nessuno. Di sicuro sono incapace di odio duraturo. E se l'odio non è duraturo, non è odio, no?

PLAYBOY Come ha fatto per fare innamorare sua moglie?

BOLAÑO Cucinando il riso. A quei tempi ero molto povero e la mia dieta era a base di riso, e così avevo imparato a cucinarlo in molti modi.

PLAYBOY Com'è stato il giorno in cui è diventato padre per la prima volta?

BOLAÑO Era di sera tardi; poco prima di mezzanot-

te, ero solo, e visto che nell'ospedale non si poteva fumare mi fumai una sigaretta praticamente abbarbicato al tetto del quarto piano. Meno male che dalla strada non mi vide nessuno. Solo la luna, avrebbe detto Amado Nervo. Quando rientrai un'infermiera mi disse che era nato mio figlio. Era molto grosso, senza capelli, e con gli occhi spalancati come se si domandasse chi diavolo era quel tipo che lo teneva in braccio.

PLAYBOY Lautaro farà lo scrittore?

BOLAÑO Io spero solo che sia felice. Quindi preferirei che facesse qualcos'altro. Il pilota d'aerei, per esempio, o il chirurgo plastico o l'editore.

PLAYBOY Quali cose riconosce in lui come sue?

BOLAÑO Per fortuna assomiglia molto più a sua madre che a me.

PLAYBOY La preoccupa la posizione in classifica dei suoi libri?

BOLAÑO Proprio per nulla.

PLAYBOY Pensa mai ai suoi lettori?

BOLAÑO Quasi mai.

PLAYBOY Quali cose, di tutto quel che le hanno detto i lettori sui suoi libri, l'hanno commossa?

BOLAÑO Mi commuovono i lettori puri, quelli che hanno ancora il coraggio di leggere il *Dizionario filosofico* di Voltaire, che è una delle opere più moderne e amene che conosco. Mi commuovono i giovani di ferro che leggono Cortázar e Parra, proprio come li lessi io e come cerco di continuare a leggerli. Mi commuovono i giovani che si addormentano con un libro sotto la testa. Un libro è il miglior cuscino che ci sia.

PLAYBOY Quali sono le cose che le hanno dato fastidio?

BOLAÑO Ormai provare fastidio è una perdita di tempo. E, purtroppo, alla mia età il tempo conta.

PLAYBOY Ha mai avuto paura dei suoi fan?

BOLAÑO Ho avuto paura dei fan di Leopoldo María Panero, che, del resto, mi pare uno dei tre più grandi poeti viventi di Spagna. A Pamplona, durante un

ciclo di letture organizzato da Jesús Ferrero, Panero chiudeva il programma e via via che quel giorno si avvicinava la città o il quartiere dove si trovava il nostro albergo si andò riempiendo di gente strana che sembrava appena uscita da un manicomio, che poi è il pubblico migliore cui possa aspirare qualunque poeta. Il problema era che alcuni non sembravano soltanto pazzi ma anche assassini e Ferrero e io avevamo paura che qualcuno, nel momento più impensato, si alzasse in piedi e dicesse: lo ho ucciso Leopoldo María Panero e poi sparasse quattro colpi in testa al poeta e, già che c'era, uno a Ferrero e uno a me.

PLAYBOY La incuriosisce il saggio critico su di lei che sta scrivendo la sua connazionale Patricia Espinosa?

BOLAÑO No. Patricia Espinosa mi pare un'ottima critica letteraria, indipendentemente da come ne uscirò io nel suo libro, immagino non molto bene, ma il lavoro della Espinosa è necessario in Cile. Di fatto, la necessità di una, chiamiamola così, nuova critica comincia a essere urgente in America latina.

PLAYBOY E quello dell'argentina Celina Manzoni?

BOLAÑO Celina la conosco personalmente e le voglio molto bene. Le ho dedicato uno dei racconti di *Puttane assassine*.

PLAYBOY Quali sono le cose che la annoiano?

BOLAÑO Il discorso vuoto della sinistra. Il discorso vuoto della destra lo do per scontato.

PLAYBOY Quali cose la divertono?

BOLAÑO Veder giocare mia figlia Alexandra. Far colazione in un bar in riva al mare e mangiare un croissant leggendo il giornale. La letteratura di Borges. La letteratura di Bioy. La letteratura di Bustos Domecq. Fare l'amore.

PLAYBOY Scrive a mano?

BOLAÑO La poesia sì. Tutto il resto su un vecchio computer del 1993.

PLAYBOY Chiuda gli occhi: quale di tutti i paesaggi

dell'America latina che ha conosciuto le torna in mente per primo?

BOLAÑO Le labbra di Lisa nel 1974. Il camion di mio padre in panne su una strada del deserto. Il padiglione dei tubercolotici di un ospedale di Cauquenes e mia madre che dice a mia sorella e a me di trattenere il respiro. Una gita al Popocatépetl con Lisa, Mara e Vera e qualcun altro che non ricordo, anche se mi ricordo le labbra di Lisa, il suo sorriso straordinario.

PLAYBOY Com'è il paradiso?

BOLAÑO Come Venezia, spero, un posto pieno di italiane e italiani. Un posto che si consuma e si logora e sa che nulla perdura, nemmeno il paradiso, e che questo in fin dei conti non importa.

PLAYBOY E l'inferno?

BOLAÑO Come Ciudad Juárez, che è la nostra maledizione e il nostro specchio, lo specchio inquieto delle nostre frustrazioni e della nostra infame interpretazione della libertà e del desiderio.

PLAYBOY Quando ha saputo di essere gravemente malato?

BOLAÑO Nel '92.

PLAYBOY Quali cose ha cambiato la malattia nel suo carattere?

BOLAÑO Nessuna. Ho saputo di non essere immortale, una cosa che, a trentott'anni, era ora che sapessi.

PLAYBOY Quali cose desidera fare prima di morire?

BOLAÑO Nessuna in particolare. Be', preferirei non morire, certo. Ma presto o tardi la distinta signora arriva, il problema è che a volte non è una signora né tanto meno distinta, quanto piuttosto, come dice Nicanor Parra in una poesia, è una puttana in calore, una cosa da far battere i denti a chiunque.

PLAYBOY Chi le piacerebbe incontrare nell'aldilà?

BOLAÑO Non credo nell'aldilà. Se esistesse, che sorpresa. Mi iscriverei immediatamente a un corso tenuto da Pascal.

PLAYBOY Ha mai pensato di suicidarsi?

BOLAÑO Certo. In alcune situazioni sono sopravvissuto solo perché sapevo come suicidarmi se le cose si fossero messe al peggio.

PLAYBOY Ha mai creduto di impazzire?

BOLAÑO Sì, ma mi ha sempre salvato il senso dell'umorismo. Mi raccontavo delle storie che mi facevano impazzire dal ridere. O mi ricordavo di situazioni che mi facevano rotolare per terra dalle risate.

PLAYBOY La follia, la morte, l'amore. Quale di queste tre cose è stata più presente nella sua vita?

BOLAÑO Spero di tutto cuore che ci sia stato più amore.

PLAYBOY Quali cose la fanno ridere a crepapelle?

BOLAÑO Le disgrazie mie e altrui.

PLAYBOY Le piace la musica?

BOLAÑO Molto.

PLAYBOY Toglierebbe qualche pagina ai *Detective selvaggi*?

BOLAÑO No. Per togliere delle pagine dovrei rileggerla e la mia religione me lo proibisce.

PLAYBOY Non ha paura che qualcuno voglia fare una versione cinematografica del romanzo?

BOLAÑO Ah, Monica, io ho paura di altre cose. Diciamo: cose più terrorizzanti, infinitamente più terrorizzanti.

PLAYBOY *Silva, detto l'Occhio* è un omaggio a Julio Cortázar?³⁴

BOLAÑO Assolutamente no.

PLAYBOY Quando finì di scrivere *Silva, detto l'Occhio*, non ebbe l'impressione di aver scritto un racconto all'altezza di *Casa occupata*?

BOLAÑO Quando finii di scrivere *Silva, detto l'Occhio* smisi di piangere o qualcosa di simile. Mi piacerebbe molto che assomigliasse a un racconto di Cortázar, ma *Casa occupata* non è uno dei miei preferiti.

PLAYBOY Va d'accordo con il suo editore?

BOLAÑO Abbastanza. Herralde è una persona intelligente e incantevole. Forse mi converrebbe che non

fosse così incantevole. Il fatto è che sono otto anni che lo conosco e, almeno da parte mia, l'affetto non fa che crescere, come dice un bolero. A volte mi converrebbe non volergli così bene.

PLAYBOY Che cosa dice di quelli che ritengono *I detective selvaggi* il grande romanzo messicano della contemporaneità?

BOLAÑO Che lo dicono per compassione, mi vedono indebolito, o mi vedono svenire sulle pubbliche piazze e non trovano di meglio da dire che una bugia bianca, del resto è la cosa più indicata in questi casi e non è neppure un peccato veniale.

PLAYBOY È vero che fu Juan Villoro a convincerla a non intitolare *Tempeste di merda* il suo romanzo *Notturmo cileno*?

BOLAÑO Un po' Villoro e un po' Herralde.

PLAYBOY Qual è la persona che ascolta di più a proposito della sua opera?

BOLAÑO Io non ascolto i consigli di nessuno, nemmeno quelli del mio medico. Io do consigli a destra e a sinistra, ma non ascolto nessuno.

PLAYBOY Com'è Blanes?

BOLAÑO Un paese grazioso. O una città piccolina, di 30.000 abitanti, abbastanza graziosa. Fu fondata duemila anni fa, dai romani, e poi ci passò gente di tutto il mondo. Non è una località di mare per ricchi ma per proletari. Operai del Nord o dell'Est. Alcuni rimangono a viverci per sempre. La baia è bellissima.

PLAYBOY Le manca qualcosa della sua vita in Messico?

BOLAÑO La mia gioventù e le camminate con Mario Santiago.

PLAYBOY Quale scrittore messicano ammira profondamente?

BOLAÑO Della mia generazione ammiro Sada, il cui progetto di scrittura mi pare il più audace, Villoro, Carmen Boullosa, fra i più giovani mi interessa molto quello che fanno Álvaro Enrigue e Mauricio Montiel, o Volpi e Ignacio Padilla. Continuo a leggere Sergio

Pitol, che scrive sempre meglio. E Monsiváis, che a quanto mi ha detto Villoro ha soprannominato «Pol Pit» Taibo II, o III (o IV), con quella che mi sembra una vera trovata poetica. Monsiváis ha sempre le unghie affilate. E poi mi piace quello che fa Sergio González Rodríguez.

PLAYBOY Il mondo si salverà?

BOLAÑO Il mondo è vivo e niente di quel che è vivo si salverà e questa è la nostra fortuna.

PLAYBOY Lei ha speranza, in che cosa, in chi?

BOLAÑO Mia cara Maristain, lei continua a sospingermi verso i recinti del sentimentalismo, che sono i miei recinti natali. Io ho speranza nei bambini. Nei bambini e nei guerrieri. Nei bambini che scopano come bambini e nei guerrieri che combattono da valorosi. Perché? Mi rimetto alla lapide di Borges, come direbbe l'inclito Gervasio Montenegro dell'Accademia.³⁵ E non ne parliamo più.

PLAYBOY Che cosa le fa pensare la parola postumo?

BOLAÑO Sembra il nome di un gladiatore romano. Un gladiatore invitto. O almeno così piace credere al povero Postumo per farsi coraggio.

PLAYBOY Alcuni ritengono che lei vincerà il Premio Nobel.

BOLAÑO Sono sicuro che non lo vincerò, così come sono sicuro che qualche balordo della mia generazione lo vincerà e non si ricorderà neppure di fare il mio nome nel suo discorso di Stoccolma.

PLAYBOY Che cosa le sarebbe piaciuto fare invece dello scrittore?

BOLAÑO Mi sarebbe piaciuto essere un investigatore della squadra omicidi, molto più che fare lo scrittore. Di questo sono assolutamente certo. Uno sbirro della omicidi, uno che riesce a tornare da solo, di notte, sulla scena del delitto, e a non aver paura dei fantasmi. Forse così sì che sarei impazzito, ma questo, se si è poliziotti, si risolve con uno sparo in bocca.

PLAYBOY Confessa che ha vissuto?

BOLAÑO Sono ancora vivo, continuo a leggere, continuo a scrivere e a vedere film e, come disse Arturo Prat³⁶ all'equipaggio suicida dell'*Esmeralda*, finché avrò vita, questa bandiera sventolerà.

FONTI
DI IGNACIO ECHEVARRÍA

I riferimenti che seguono non pretendono di essere esaustivi. Roberto Bolaño faceva talvolta ripubblicare articoli già usciti su altre testate, soprattutto se in diversi paesi. Seguire le tracce di ogni testo qui raccolto nelle plurime apparizioni su giornali e periodici spagnoli e latinoamericani con cui Bolaño collaborò è compito che eccede l'orizzonte di questo volume. In realtà, il volume nasce già rassegnato alla prospettiva che dopo la sua pubblicazione compariranno qua e là testi di cui attualmente si ignora l'esistenza. Saranno pochi, in ogni caso, dal momento che si è avuto accesso alle cartelle del computer dove lo stesso Bolaño conservava - in un certo disordine - la maggior parte degli articoli destinati alla stampa.

APERTURA

Autoritratto. Breve scritto autobiografico steso da Roberto Bolaño nel 1999 per il Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos in occasione del premio concesso da quella istituzione.

Derive della mala. Discorso letto il 14 dicembre del 2002 nell'ambito di Kosmopolis, Fiesta Internacional de la Literatura, presso il Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCCB). Roberto Bolaño introdusse così la lettura (da una registrazione): «Questo testo è piuttosto limitato e non è stato rivisto, ciò significa che tutte le affermazioni che contiene potrebbero essere rettificare. All'inizio volevo parlare della letteratura del Cono Sud, cioè del Cile, dell'Argentina e dell'Uruguay; ma la letteratura argentina è così ricca, così potente, che alla fine mi è parso meglio concentrarmi solo su quella. L'idea di partenza era parlare della letteratura argentina da Borges fino a Rodrigo Fresán, ma poi ho capito che per farlo mi ci sarebbero volute non dieci, ma cento pagine, ed evidentemente non ero disposto a scrivere cento pagine, e tanto meno credo che voi sareste stati disposti ad ascoltarle. Il testo si limita quindi alla deriva subita dalla letteratura argentina dopo la morte di Borges, alla deriva gangsteristica che questa letteratura ha subito dopo la sua morte. Purtroppo, questa letteratura gangsteristica o della malavita è la più viva, la più ricca. A me personalmente non entusiasma granché, soprattutto perché sono stanco della letteratura della malavita, ma senza alcun dubbio è questa la letteratura più viva, quella che più influisce su tutta la letteratura latino-americana. La malavita, come ho già detto, è una specie di sottomondo o di inframondo al di fuori della legge». Bolaño numerò i paragrafi del testo nel corso della lettura.

Discorso di Caracas. Letto il 2 agosto del 1999 alla cerimonia di consegna del Premio Rómulo Gallegos, a Caracas. Pubblicato su «Diagonal» (supplemento culturale del quotidiano «El Metropolitano» di Santiago del Cile) il 5 settembre 1999 (col titolo *Corriendo por la línea*). Ripubblicato nell'edizione spagnola della rivista «Letras Libres», 10 ottobre 1999, e sulla rivista «Lateral» (Barcellona), 59, novembre 1999, pp. 40-41. Inserito da Celina Manzoni in Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 207-14.

Letteratura ed esilio. Letto il 3 aprile 2000 al simposio *Europa-Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, organizzato

dalla Österreichische Gesellschaft für Literatur di Vienna. Pubblicato su «sábado» (supplemento culturale del quotidiano «unomásuno», Città del Messico) il 7 ottobre 2000; e sulla rivista spagnola «Turia» (Teruel), 54, novembre 2000, pp. 41-46.

FRAMMENTI DI UN RITORNO AL PAESE NATALE

Esili. Testo forse inedito, che precedette di poco il primo ritorno di Bolaño in Cile, nel novembre del 1998. Probabilmente fu preparato per l'intervento al ciclo *La literatura y sus límites*, coordinato da Jesús Ferrero nell'ambito dei Festivales de Navarra del 1997. Bolaño vi partecipò il 13 agosto.

Frammenti di un ritorno al paese natale. Pubblicato sulla rivista «Paula» (Santiago del Cile), 792, febbraio 1999, pp. 98-101. L'articolo era accompagnato da una nota editoriale: «Quando lo scorso novembre lo scrittore Roberto Bolaño è stato in Cile, come membro della giuria del concorso di racconti di “Paula”, gli abbiamo chiesto di scrivere le sue impressioni sul paese dopo venticinque anni di assenza. Due mesi dopo ci ha inviato il suo scritto pregandoci di non tagliarlo né modificarlo di una virgola. Obbediamo e presentiamo il testo integro, in esclusiva per i nostri lettori».

Il corridoio apparentemente senza uscita. «Ajoblanco» (Barcelona), 116, maggio 1999, pp. 54-57. L'articolo veniva così presentato: «Lo scrittore Roberto Bolaño, Premio Herralde de Novela per *Los detectives salvajes*, è tornato in Cile dopo venticinque anni di esilio. Tre mesi fa ci raccontava su queste stesse pagine che gli sarebbe piaciuto trovare un “paese tollerante”, ma che questo “era solo un sogno”. Ecco il resoconto di un ritorno amaro». Il testo non tardò a circolare anche in Cile, suscitando aspre reazioni, al punto che quando Bolaño vi fece ritorno, nel novembre del 1999, si vide costretto ad affrontare non poche manifestazioni di ostilità. La fama e il prestigio crescenti che gli derivavano dal recente conferimento del Premio Rómulo Gallegos contribuirono a incrementare la diffidenza e i rancori suscitati dalle sue affermazioni provocatorie sulla cultura, la politica e la società cilene. In un testo inedito rinvenuto fra le sue carte, in cui Bolaño fa riferimento a un

episodio risalente al primo rientro in patria, si legge: «L'anno dopo, nel 1999, andai in Cile invitato dalla FERIA del Libro. Quasi tutti gli scrittori cileni, immagino per festeggiare il mio recente Premio Rómulo Gallegos, decisero di attaccarmi *en patota*, come si dice da noi, vale a dire in massa. Io contrattaccai. Una signora già di una certa età, vissuta da sempre dell'elemosina che lo Stato getta agli artisti, mi diede del cortigiano. Io non sono mai stato *attaché* culturale di nessun paese, ragion per cui mi stupii di quell'accusa. Si disse anche che ero un *patero*, che non è esattamente lo stesso che *patota*. Un *patero* non appartiene necessariamente a una *patota*, come qualcuno con leggerezza potrebbe supporre, sebbene in ogni *patota* ci siano dei *pateros*. Un *patero*, in realtà, è un adulatore, un piaggiatore, un tirapiedi, detto in buon spagnolo, un leccaculo. La cosa più incredibile è che me lo dicevano dei cileni, tanto di sinistra quanto di destra, che leccavano indefessamente culi pur di conservare il loro esiguo fazzoletto di fama, mentre io tutto quel che avevo ottenuto (in verità non molto) me l'ero conquistato senza l'aiuto di nessuno. Che cosa non piaceva di me? Ebbene: qualcuno ha detto che quel che non gli piaceva era la mia dentatura. Su questo sono costretto a dargli pienamente ragione». Non è questa la sede per chiarire le allusioni di Bolaño, e tuttavia non è superfluo specificare che sono tutte vere, compresa la dichiarazione di un'esimia scrittrice cilena riguardo la sua dentatura.

Parole venute dallo spazio. «El periodico» (Barcellona), 5 febbraio 1999. Bolaño si riferisce a registrazioni clandestine di telefonate intercorse fra i comandi militari cileni l'11 settembre 1973, il giorno del golpe di Augusto Pinochet.

Una modesta proposta. Testo rinvenuto fra le carte dell'autore. Non è stato possibile appurare se sia stato pubblicato, ma tutto lo fa pensare. In ogni caso è posteriore al primo viaggio di Bolaño in Cile.

Senza un tetto. Testo rinvenuto fra le carte dell'autore. Anche in questo caso, non è stato possibile determinare se sia stato pubblicato.

La poesia cilena senza un tetto. Testo di apertura del numero monografico della rivista «Litoral» (Malaga) dal titolo: *Chi le: poesia contemporanea (con una mirada al arte actual)*,

223-24, novembre 1999, pp. 9-10. Pubblicato poi su «Las Ultimas Noticias», maggio 2000.

Su Bruno Montané. Quarta di copertina del libro di poesie di Bruno Montané *El maletín de Stevenson. El cielo de los topos*, Ediciones El Aduanero, México, 2002.

Otto secondi con Nicanor Parra. Testo per il catalogo della mostra di Nicanor Parra *Artefactos visuales. Dirección obligada*, allestita presso la Fundación Telefónica di Madrid (25 aprile-10 giugno 2001).

Perduti. Testo ritrovato fra le carte dell'autore. Non è stato possibile determinare se sia stato pubblicato.

Il mistero trasparente di José Donoso. Numero speciale di «Hoja por hoja» (supplemento libri del quotidiano messicano «Reforma»), dedicato alla FERIA Internacional del Libro di Guadalajara (novembre 1999).

Sulla letteratura, sul Premio Nacional de Literatura e sulle strane consolazioni del mestiere. Pubblicato su «Las Ultimas Noticias» il 27 agosto 2002. Poco dopo averlo mandato al giornale, Roberto Bolaño me ne inviò una copia con il seguente commento: «Caro Ignacio, Restif de la Bretonne sulle barricate, ovvero come continuare a farsi degli amici in Cile. Il neopamphlet sarà il genere letterario del XXII secolo. In questo senso sono un autore minore, ma all'avanguardia». Poco dopo, in risposta alle mie domande sul testo, mi scriveva (26 agosto 2002): «Venerdì si aprono i festeggiamenti del premio nazionale di *litherathura* [sic], cerimonia delle più volgari. Spero che il mio pamphlet non si fermi lì. Le reazioni, francamente, non mi interessano. Mi interessa la metafora, mi interessano gli endecasillabi. Atto suicida un corno, come disse il mio mai troppo lodato Lute:³⁷ legittima difesa, Vostro Onore, legittima difesa». Quell'anno il Premio Nacional fu assegnato a Teitelboim.

TRA PARENTESI

Molti degli articoli di questa sezione uscirono prima sul «Diari de Girona» e poi sul quotidiano cileno «Las Últimas Noticias». Il primo articolo per il «Diari de Girona» uscì il 10 gennaio del 1999 (*La mejor banda*), e l'ultimo il 2 aprile del 2000 (*Los Angeles del Inferno*). In tutto, sul «Diari de

Girona» apparvero una quarantina di articoli con cadenza più o meno settimanale. Qui vengono riportati in ordine di uscita, a parte un paio di pezzi dei quali non è stato possibile stabilire la data. Tutti furono pubblicati in catalano. Negli stessi mesi, Bolaño collaborò saltuariamente con altre testate (in particolare con «Diagonal» supplemento culturale dell'estinto «El Metropolitano» di Santiago del Cile, diretto dall'amico Roberto Brodsky), alle quali inviava, a volte in contemporanea, testi identici.

Il primo pezzo per la rubrica su «Las Últimas Noticias» uscì il 30 luglio del 2000 (*Una tarde con Huidobro e Parra*). Bolaño quindi ripropose articoli già pubblicati sul «Diari de Girona», a volte apportandovi lievi ritocchi. La collaborazione con «Las Últimas Noticias» ebbe, salvo rare eccezioni, cadenza settimanale, fino al 4 luglio del 2001 (*Intento de agotar a los mecenas*). Poco prima, Bolaño aveva fatto sapere ad Andrés Braithwaite che non riusciva a trovare il tempo di inviargli nuovi articoli perché il lavoro a 2666 lo stava assorbendo completamente. Ma dietro a questa giustificazione si nascondeva una stanchezza crescente legata al peggioramento della sua salute, come emerge dalla corrispondenza con Andrés Braithwaite, soprattutto a partire dal gennaio di quell'anno. «La mia salute è pessima» scrive Bolaño il 16 gennaio. «L'incontro lungamente atteso pare arrivato, o ormai imminente... Certo, non ho più voglia di scrivere. Non rispondo più neppure alle lettere. Ma forse tutto questo è passeggero, dettato dalla paura e dalla stanchezza che una situazione del genere fa affiorare di colpo. In realtà, questa faccenda ha i suoi lati comici». Il 24 gennaio torna sull'argomento: «Ho ben poca voglia di lavorare, è vero, e nello stato in cui mi trovo la sola cosa che mi farebbe bene sarebbe recitare il libro tibetano dei morti o il rosario, però con te continuerò a fare il mio dovere». Il 7 febbraio scrive, senza rinunciare all'umorismo: «Ti suggerisco il seguente titolo: *Così parlò Bolaño*. Non so, mi pare discreto e allusivo, come direbbe il Carlos Argentino Daneri dell'*Aleph*». Poco più di un anno dopo, Bolaño decise di riprendere la rubrica: «Fatevi belle, ragazze, che arriva Bolaño. La regolarità sarà... settimanale» scrive a Braithwaite il 28 agosto del 2002. E il 9 settembre esce *Jim*, che inaugura il terzo e ultimo periodo giornalistico di Bolaño. La nuova serie

si concluderà, ancora una volta per motivi di salute, il 20 gennaio 2003. Bolaño scrive a Braithwaite per scusarsi del ritardo con cui gli invia l'ultimo pezzo (*El humor en el rellano*): «Non ne posso più di esami clinici. Sono già in lista per il trapianto. Ciò significa che mi possono chiamare da un momento all'altro, perché il mio gruppo sanguigno è raro o poco comune, B+, e non sono nelle condizioni, secondo i galeni; di cedere cavallerescamente il mio posto in coda. Sai bene che cosa questo significhi. Ancora Bolaño o *finis terrae* o *c'est tout*. Mi spiace farti soffrire, ma in fin dei conti, i capiredattori esistono per questo». Il 4 marzo del 2002, quando ormai la sua collaborazione con «Las Últimas Noticias» è sospesa, Bolaño promette ancora una volta a Braithwaite di riprendere a scrivere, «non appena mi rimetterò in sesto». Ma non fu così, com'è noto.

Anche gli articoli destinati a «Las Últimas Noticias» furono riproposti da Bolaño ad altri giornali, con minimi rimaneggiamenti o un nuovo titolo. Il 9 settembre del 2000, uscirono su «sábado» con il titolo *Alfabeto de lecturas* otto articoli già apparsi sul «Diari de Girona» e poi su «Las Últimas Noticias». Su «sábado», nell'autunno-inverno 2001-2002, Bolaño tenne una rubrica intitolata Carta de Blanes, dove riproponeva testi già pubblicati sugli altri due giornali. Nell'estate del 2001, Roberto avviò per «Cambio», un settimanale messicano, un nuova rubrica di breve durata che si intitolò Ventana, e per la quale riutilizzò ancora una volta pezzi già scritti. È quindi lecito pensare che qualcosa di simile sia avvenuto anche altrove, per altre testate che chiedevano la sua collaborazione, in Spagna come in Cile, in Messico, in Argentina e in altri paesi dell'America latina.

Allo stesso modo poteva capitare che Bolaño utilizzasse per le rubriche giornalistiche testi già composti per altri impegni. È il caso, per esempio, di *Unas pocas palabras para Enrique Lihn*, uscito il 30 settembre 2002, già prefazione ai racconti di Enrique Lihn *Tigre de Pascua* (Calembé, Santiago de Chile, 2002).

SCENARI

Proclama di Blanes. Discorso letto alla cerimonia di apertura della festa patronale di Blanes (luglio 1999).

La Selva Marítima. «El Viajero» (supplemento di viaggi del quotidiano «El País», Madrid), 9 gennaio 2000.

Spiaggia. «El Mundo» (Madrid), 17 agosto 2000. Pubblicato all'interno di una rubrica intitolata *El peor verano de mi vida*.

Alla ricerca del Torico di Teruel. «El Viajero», 25 agosto 2000. L'ultimo posto sulla terra. «El Mundo», 2 novembre 2001.

I personaggi fatali. Prefazione al catalogo della mostra del fotografo Sergio Larraín all'IVAM di Valenza (10 luglio-26 settembre 1999).

IL BIBLIOTECARIO CORAGGIOSO

La nostra guida indiana. Prefazione a *Las aventuras de Huckleberry Finn* di Mark Twain per l'edizione nella collana Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 11-21.

Gli inventori deliranti. «El Periodico»: (Barcellona), 29 febbraio 1999.

Le parole e i gesti. «El País», 19 gennaio 2002. L'articolo fu scritto due giorni dopo la morte di Camilo José Cela.

L'ultimo libro di Vila-Matas. Recensione apparsa sul supplemento culturale del «Diari de Girona» il 17 marzo del 2000, e ripubblicata su «sábado» l'11 novembre del 2000.

Il bibliotecario coraggioso. «Diagonal», 22 agosto 1999; «Diari de Girona», 23 maggio 1999.

Bomarzo. Prefazione a Bomarzo di Manuel Mujica Lainez nell'edizione per la collana Biblioteca El Mundo, in vendita con il quotidiano «El Mundo» (2001).

Ritornano i cuccioli. «El Mundo», 11 agosto 1999. Articolo uscito per l'edizione di *Los cachorros* di Mario Vargas Llosa nella collana *Las 100 joyas del milenio*, in vendita con il quotidiano «El Mundo».

Il principio dell'Apocalissi. Prefazione a *Historia de Mayta* di Mario Vargas Llosa nell'edizione per la collana Biblioteca El Mundo (2001).

Note intorno a Jaime Bayly. «Lateral», 53, maggio 1999, pp.

37-38; e anche «Diagonal», 23 maggio 1999, col titolo *Personajes disforzados, patas...* Il testo fu letto da Bolaño il 25 marzo 1999 in occasione della presentazione del romanzo *Yo amo a mi mami* (Anagrama, Barcelona, 1999), alla libreria La Central di Barcellona. Il titolo qui riportato è quello che figura sul manoscritto di Bolaño.

Una passeggiata nell'abisso. Pubblicato su «Las Últimas Noticias», 22 maggio 2002. Ripubblicato sui quotidiani «Página/12» di Buenos Aires e «Reforma» di Città del Messico.

Siviglia mi fa morire. Testo incompiuto destinato al primo *Encuentro de Escritores Latinoamericanos* organizzato a Siviglia dalla casa editrice Seix Barral (giugno 2003). Inserito nel volume *Palabra de América* (Seix Barral, Barcelona, 2003, pp. 17-21) che raccoglie gli interventi dei dodici partecipanti.

UNO SCRITTORE NELL'INTIMITÀ

Chi ne ha il coraggio? «Babelia» (supplemento culturale del quotidiano «El País»), 31 gennaio 1998. L'articolo faceva parte di una rubrica intitolata *Mis lecturas*.

Uno scrittore nell'intimità. «Clarín» (Buenos Aires), 25 marzo 2001.

Consigli sull'arte di scrivere racconti. «Quimera» (Barcellona), 166, febbraio 1998, p. 66. L'articolo uscì con il titolo *Números*.

Intorno ai «Detective selvaggi». Testo stampato sul programma distribuito agli ospiti in occasione della cerimonia di conferimento del Premio Rómulo Gallegos (Caracas, agosto 1999).

CHIUSURA

Stella distante. L'intervista uscì su «Playboy» (ed. messicana), 9, luglio 2003, pp. 22-30, con il titolo *Roberto Bolaño*. Il 19 luglio fu pubblicata anche dal quotidiano «Página/12» di Buenos Aires sul supplemento culturale «Radar», con il titolo *Estrella distante*.

NOTE

DI MARIA NICOLA

1. *Tao tè ching*, trad. it. di Anna Devoto, Adelphi, Milano, 1994, cap. XLVII.

2. Lo scrittore argentino che Bolaño ricorda come Catano si chiama in realtà Carlos Catania.

3. I frammenti di Archiloco sono qui presentati nella traduzione di Nicoletta Russello: Archiloco, *Frammenti*, Rizzoli, Milano, 1993.

4. *Puro, Chile, es tu cielo azulado* è il primo verso dell'inno nazionale cileno.

5. I *barros-luco* sono panini di carne alla piastra con formaggio fuso; devono il loro nome a Ramón Barros Luco, presidente del Cile dal 1910 al 1915. I *barros-jarpa* sono toast con prosciutto e formaggio, e prendono il loro nome dal ministro Ernesto Barros Jarpa.

6. Con il nome di *Flandes indiano*, ossia «Fiandre indiane», si alludeva nella Spagna del Seicento al Regno del Cile, per via delle continue guerre che vi si combattevano.

7. Con il termine *amarillo*, ossia «giallo», si allude al sindacalismo di destra o controllato dal padronato.

8. Il brano è tratto dal *Libro degli esseri immaginari* di Jorge Luis Borges, trad. it. di Ilide Carmignani, Adelphi, Milano, 2006.

9. Condorito è un personaggio dei fumetti nato in Cile nel 1949, icona della cilenità.

10. I *cochayuyos* sono alghe commestibili.

11. La frase sulla democrazia, citata da Norman O. Brown in *Corpo d'amore*, è in realtà di John Quincy Adams, sesto presidente degli Stati Uniti.

12. I nomi dei personaggi del romanzo di Barry Gifford nascondono tutti un significato: per esempio, *varazo* è una bastonata, *desacato* è un affronto, *chancho* è il porco.

13. Per i frammenti di Archiloco si veda la nota 3.

14. Della satira IX di Orazio viene fornita qui la traduzione di Mario Labate: Orazio, *Satire*, Rizzoli, Milano, 1981.

15. Per le citazioni si è fatto ricorso, ove possibile, a Jonathan Swift, *Opere scelte*, a cura di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano, 1995.

16. I brani del racconto *La rosa di Paracelso* compaiono nella traduzione di Ilide Carmignani, in Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano, 2004.

17. Serie di romanzi per l'infanzia dell'autrice cilena Marcela Paz, usciti fra il 1955 e il 1974.

18. I due libri di Rodrigo Rey Rosa sono *El tren a Travancore. Cartas indias*, Mondadori, Barcelona, 2001, e *Giungla di Pietra*, Cargo, Napoli, 2006.

19. L'attuale baronessa von Thyssen, vedova del barone von Thyssen-Bornemisza, è da sempre nota sui rotocalchi spagnoli con il suo nome da nubile, Tita Cervera.

20. «Desidero inoltre chiedere scusa a tutti voi perché qui sono venute persone che ricordano molte cose, persone di altissimo livello e di grande valore, e io non sono che l'ultimo arrivato».

21. «Vi avverto che non terrò una conferenza, ma soltanto una piccola chiacchierata, il più possibile informale. Tanto, trattandosi di me, lo sanno tutti che sarà una cosa informale, perché alla forma ho badato solo il giorno che mi sono sposato».

22. «Niente male, giovanotto».

23. *Charnego*, in catalano *xarnec*, è il termine spregiativo

con cui vengono chiamati a Barcellona gli immigrati da altre regioni di Spagna, che non parlano catalano. Tipicamente il *charnego* degli anni Sessanta era murciano o andaluso.

24. *Sudaca* è il termine fortemente spregiativo con cui vengono chiamati i sudamericani in Spagna.

25. «Bottegai» in catalano.

26. «Ho dovuto affrontare difficoltà tremende, ho fatto un po' di tutto».

27. «Buone feste a tutti!».

28. *¡Teruel existe!* è lo slogan di un movimento civile che chiede al governo centrale spagnolo maggiori investimenti per lo sviluppo della provincia.

29. Il 16 ottobre del 1998 l'ex dittatore cileno Augusto Pinochet venne arrestato a Londra.

30. *Rayuela* di Julio Cortázar è stato tradotto in italiano come *Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino, 2006.

31. *Disforzado*, da *disforzarse*, verbo che non compare sui dizionari spagnoli, è aggettivo squisitamente peruviano, usato quasi soltanto a Lima. Chi è *disforzado* è affettato, poco spontaneo, capriccioso o eccessivo. Il suo significato varia se attribuito a un uomo, a una donna o a un bambino: una donna *se disfuorza* quando si dà delle arie, fa la smorfiosa, cerca di mettersi in mostra o si fa pregare per concedere quel che le si chiede; se un uomo *se disfuorza*, assume atteggiamenti femminili; un bambino che *se disfuorza* fa i capricci per attirare l'attenzione. Non stupisce che questo suoni curioso o addirittura incomprensibile a un sudamericano o a uno spagnolo che non abbia mai vissuto a Lima. Anche *engreir* è un verbo che non compare sui dizionari. In Perù significa viziare, coccolare, blandire. In Spagna e in altri paesi è usato solo il participio passato *engreído*, che, significa presuntuoso, pieno di sé.

32. L'espressione *varón sentimental*, «maschio sentimentale», riassume una figura tipica del tango.

33. Il *copihue* (*Lapageria rosea*) è il fiore nazionale del Cile.

34. Il racconto *Silva*, detto *l'Occhio* fa parte della raccolta di Roberto Bolaño *Puttane assassine*, Sellerio, Palermo, 2004.

35. Gervasio Montenegro è un personaggio di *Sei problemi per don Isidro Parodi* di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma, 1996.

36. Arturo Prat è un eroe nazionale cileno. Era al comando della corvetta *Esmeralda*, affondata nella battaglia navale di Iquique durante la guerra del Pacifico (1879-1884).

37. El Lute, Eleuterio Sánchez Rodríguez, fu fra i criminali più ricercati di Spagna. Condannato a morte negli ultimi anni del franchismo, divenne un mito romantico popolare, simbolo della ribellione contro l'ordine costituito.

INDICE DEI NOMI

- Adan, Martin, 94
 Aira, César, 35, 36, 142, 143, 149, 219, 314, 321
 Alderete, Jerónimo de, 52, 58
 Allen, Woody, 247
 Allende, Isabel, 107-109, 337, 340
 Allende, Salvador, 84, 339
 Alvar, Carlos, 199
 Amis, Kingsley, 194
 Amis, Martin, 193, 194, 217-19
 Andrzejewski, Jerzy, 142
 Ansietá, Malala, 72
 Archiloco, 65-67, 113, 157
 Arcipreste de Hita, 238
 Arenas, Reinaldo, 106, 213, 239
 Aristofane, 245, 246
 Arlt, Roberto, 30, 32-34, 37, 239, 298, 299, 301
 Arnaut Daniel, 113, 198
 Arrabal, Fernando, 295
 Arrate, Jorge, 80-84, 86
 Arreola, Juan José, 174, 325, 327
 Artaud, Antonin, 191, 192
 Aspurúa, Javier, 22 1-23
 Asturias, Miguel Àngel, 148
 Austen, Jane, 145
 Aylwin, Patricio, 81
 Azócar, Pablo, 79, 81, 85
 Balzac, Honoré de, 313
 Barba, colonnello, 262
 Barbusse, Henri, 108
 Barceló, Miquel, 72, 150
 Barnatán, Marcos Ricardo, 302
 Barral, Carlos, 201, 210
 Basquiat, Jean-Michel, 71, 215
 Baudelaire, Charles, 40, 114, 150, 174, 234
 Bayly, Jaime, 309-15
 Bazzi, Giovanni Antonio, detto il Sodoma, 189-91
 Beardsley, Aubrey, 172
 Beauvoir, Simone de, 330
 Beerbohm, Max, 171-73, 325
 Bell, Vanessa, 135
 Bellatin, Mario, 321
 Bello, Antoine, 170, 171
 Benavente, Jacinto, 295
 Benedetti, Mario, 63
 Benet, Juan, 106, 295

- Benjamin, Walter, 209
 Berenberg, Heinrich von, 123, 124
 Bernhard, Thomas, 181, 265
 Bertoni, Claudio, 97, 109, 110, 214
 Bertran de Born, 198
 Bianchi, Soledad, 74
 Bianciotti, Héctor, 62, 293
 Bianco, José, 30, 301, 302
 Billy the Kid, 158
 Bioy Casares, Adolfo, 30, 32, 106, 172, 215, 238, 239, 270, 292, 301, 331, 345
 Bizet, Georges, 174
 Bloom, Harold, 196, 198
 Bolaño, Alexandra, 338, 345
 Bolaño, Carolina, *si veda* Lopez, Carolina
 Bolaño, Lautaro, 26, 69, 81, 126, 338, 344
 Bolívar, Simon, 40, 42
 Bombal, María Luisa, 76
 Borel, Petrus, 234, 332
 Borges, Jorge Luis, 29-33, 37, 90, 98, 143, 152, 172, 173, 183-85, 195-97, 215, 221, 235, 236, 238, 239, 284, 292, 293, 301, 319, 331-33, 345, 349
 Boullosa, Carmen, 263-66, 321, 330, 348
 Braithwaite, Andrés, 222, 223
 Braque, Georges, 188, 189, 231
 Breton, André, 100, 202-204
 Brod, Max, 264-66, 332, 333
 Brodsky, Roberto, 128, 129
 Bronte, sorelle, 145
 Brooke, Lord, 332
 Brown, Norman O., 147
 Bruegel, Pieter, il Vecchio, 307
 Bryce Echenique, Alfredo, 310, 311
 Bukowski, Charles, 201, 225, 226
 Buñuel, Alfonso, 262
 Buñuel, Luis, 262
 Burgess, Anthony, 247
 Burroughs, William, 59, 155, 194, 316
 Byron, George Gordon, 123, 239
 Cabot, Bartomeu, 150
 Cabrera, Grau de, 253
 Cabrera, Violante de, 253, 254
 Calderón de la Barca, Pedro, 152
 Calvino, Giovanni, 152
 Camus, Albert, 326
 Canetti, Elias, 290
 Cansinos Assens, Rafael, 298
 Cantatore, Vicente, 62
 Cárcamo, 68
 Cardenal, Ernesto, 78, 177, 178
 Cárdenas, 68
 Carpentier, Alejo, 179
 Carriego, Evaristo, 30
 Carrington, Dora, 135
 Carrol, Lewis, 217
 Carver, Raymond, 332
 Casado, Miguel, 126-28, 146, 147
 Castellanos Moya, Horacio, 181-83
 Castro, Fidel, 167, 307
 Castro, Raúl, 168
 Catania, Carlos, 62, 63
 Cataño, *si veda* Catania, Carlos
 Caupolicán, 58
 Cavalcanti, Guido, 113, 190
 Čechov, Anton, 332
 Cela, Camilo José, 295, 331
 Céline, Louis-Ferdinand, 293
 Cercas, Javier, 160, 161, 185-87, 336, 338
 Cernuda, Luis, 98, 299
 Ceronetti, Guido, 231
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 44-46, 236, 238, 314
 Cervera, Tita, baronessa von
 Thyssen, 224
 Cézanne, Paul, 71
 Chabon, Michael, 215

- Chagall, Mare, 249, 252
 Champfleury, 325
 Chandler, Raymond, 151
 Chatwin, Bruce, 267
 Chazina, Nadežda Jakovlevna, 114, 115
 Chesterton, Gilbert Keith, 33
 Chomsky, Noam, 210
 Churchill, Winston, 276
 Cid, Teofilo, 77
 Clausewitz, Carl von, 138
 Clemens, Orion, 285
 Clinton, Bill, 151
 Coelho, Paulo, 108, 340
 Collyer, Jaime, 214, 321
 Colonna, Francesco, 231
 Coltrane, John, 117
 Conrad, Joseph, 106, 306
 Contreras, Gonzalo, 214, 321
 Copi, 62
 Corita, 78, 79
 Corominas, Joan, 90
 Coromines, Xavi, 160
 Cortázar, Julio, 30, 32, 106, 237, 239, 301, 302, 304, 331, 333, 344, 347
 Cortés, Maria, 202
 Cortés-Monroy, Marcia I., 78, 139
 Costamagna, Alejandra, 74, 76, 77
 Coupland, Douglas, 106
 Crane, Hart, 93
 Cuesta, Jorge, 104

 Dalí, Salvador, 137, 295
 Dalton, Roque, 336
 Dante Alighieri, 96, 199
 Darío, Rubén, 51-53, 60, 100, 167, 238, 239
 Daudet, Alphonse, 173-75, 234, 325
 Daudet, Léon, 175
 Day-Lewis, Daniel, 268
 De la Guardia, fratelli, 167
 De la Selva, Salomón, 109
 De Quincey, Thomas, 234
 Debord, Guy, 39, 48, 122
 De Lillo, Don, 193
 Delville, Jean, 274
 D'Halmar, Augusto, 106
 Di Stéfano, Alfredo, 62
 Diamant, Dora, 333
 Dick, Philip K., 59, 193, 194, 215
 Dickens, Charles, 145, 230, 236, 286
 Diderot, Denis, 238
 Diogene, 140
 Dominguez, Oscar, 137
 Donoso, Armando, 163
 Donoso, José, 105, 106, 213, 304
 Dostoevskij, Fedor, 33, 234
 Duchamp, Marcel, 96, 188
 Duras, Marguerite, 76
 Duvall, Robert, 125
 Dylan, Bob, 339
 Echevarría, Ignacio, 181, 215, 338
 Edwards, Alexandra, 72
 Edwards, Jorge, 213
 Eliade, Mircea, 195, 196
 Eliot, Thomas Stearns, 339
 Elizondo, Salvador, 142
 Ellroy, James, 217-19
 Eltit, Diamela, 76, 80, 81, 83-85, 340
 Emar, Juan, 33, 76
 Enrigue, Alvaro, 348
 Ercilla, Alonso de, 51-53, 57, 58, 100, 158
 Espinosa Hernández, Patricia, 345
 Eurípide, 245
 Faulkner, William, 287
 Faust, Karl, 253
 Federmaier, Leopold, 265
 Fernández, Fernando, 68, 217
 Fernández, Macedonio, 30, 143, 191, 238, 298, 301, 319
 Fernández, Nona, 76

- Ferraté, Juan, 231
 Ferrater, Gabriel, 209, 210
 Ferrero, Jesus, 311, 312, 345
 Feuillet, Octave, 340
 Filippo II, 52
 Flaubert, Gustave, 249, 251
 Foix, Josep Vicenç, 115, 116
 Forn, Juan, 143, 219
 Foster, Jodie, 146
 France, Anatole, 108
 Franco, Francisco, 262
 Frei, Eduardo, 80, 81
 Fresán, Rodrigo, 164, 193, 214-
 16, 218-21, 269, 315, 338, 339
 Fuentes, Carlos, 40, 141, 143,
 315, 340
 Fuentes, Norberto, 167, 168
 Fuguet, Alberto, 321

 Gallegos, Rómulo, 40, 42
 García Gual, Carlos, 65
 García Lorca, Federico, 299
 García Márquez, Gabriel, 106,
 107, 218, 304
 García Ponce, Juan, 142
 García Valdés, Olvido, 126-28,
 340
 Garcilaso de la Vega, 99
 Gardner, Ava, 252
 Garófano, Alfredo, 215
 Gassman, Vittorio, 341
 Gautier, Théophile, 332
 Gertler, Mark, 135
 Giaconi, Claudio, 214
 Gibert, Sara, 150
 Gifford, Barry, 154, 155
 Gil de Biedma, Jaime, 210, 213,
 330
 Gimferrer, Pere, 41, 42, 127, 189,
 318
 Ginsberg, Allen, 136
 Giraut de Bornelh, 198, 217, 231
 Gironde, Oliverio, 299
 Goethe, Johann Wolfgang von,
 32
 Gombrowicz, Witold, 33, 62, 122,
 123, 142, 143, 215, 299
 Goncourt, fratelli, 325
 Góngora y Argote, Luis de, 199,
 236
 González Rodríguez, Sergio, 227,
 228, 349
 Gonzalo de Berceo, 79, 99
 Gopegui, Belén, 201
 Goytísolo, Juan, 340
 Granger, Stewart, 159
 Grass, Günter, 165, 166
 Greene, Graham, 106, 315
 Gris, Juan, 188
 Gubern, Lali, 201, 202
 Guerrero, Margarita, 90
 Guevara, Ernesto, detto Che, 62,
 158
 Guiraldes, Ricardo, 30, 298
 Gutiérrez, Pedro Juan, 225-227

 Haider, Jorg, 49
 Hammet, Dashiell, 151
 Hanff, Helene, 229, 230
 Haring, Keith, 215
 Harris, Thomas, 145, 146
 Hearn, Patrick Lafcadio, 231
 Helft, Nicolás, 221
 Hemingway, Ernest, 106, 168,
 209, 287
 Hernández, Félixberto, 191, 192,
 331
 Hernández, José, 29, 30
 Herr, Michael, 228
 Herralde, Jorge, 200-202, 341,
 347, 348
 Highsmith, Patricia, 201
 Himes, Chester, 151, 284
 Hitler, Adolf, 294
 Hockney, David, 131
 Hölderlin, Friedrich, 123
 Hörbiger, Hanns, 293
 Houdini, Harry, 343
 Huerta, Efrain, 326
 Hugo, Victor, 174, 234

- Huidobro, Vicente, 51, 52, 72, 78, 96, 105, 139, 140, 239, 299, 339
Hurtado de Mendoza, García, 52
- Irving, John, 161
Isou, Isidore, 39
- Jahnn, Hans Henny, 298
James, Henry, 34
Jarry, Alfred, 41, 42, 45
Jaufré Rudel, 199, 231, 232
Jiménez, Juan Ramón, 299
Joffre, Joseph, generale, 189
Jornet, Ana, 202
Jouffroy, Alain, 203
Joyce, James, 64, 108, 131, 339
Juana Inés de la Cruz, 1^o7, 340
- Kafka, Franz, 49, 90, 103, 141, 193, 210, 264-66, 332, 333
Kapuściński, Ryszard, 228
Keaton, Buster, 182
Kennedy Richard, 135
Kertész, Imre, 231
Kipling, Rudyard, 33
Kleist, Heinrich von, 123-25
Kooning, Willem de, 165
Kubrick, Stanley, 215, 247, 318
- Labarca, Eduardo, 266
LadyD, 339
Lago, Tomas, 79
Lamborghini, Osvaldo, 35, 36, 148, 149, 319
Langdon, Olivia, 286
Lardner, Ring, 225
Larraín, Sergio, 272-78
Lauda, Niki, 264
Lautréamont, 38, 235
Lawrence, David Herbert, 315
Lebert, 68
Ledere, Charles, generale, 187
Leduc, Renato, 326
Lemaître, Maurice, 39
- Lemebel, Pedro, 73, 74, 85-87, 97, 321
Lennon, John, 339
Leonardo da Vinci, 232
Lezama Lima, José, 106
Li Po, 225
Lichtenberg, Georg Christoph, 140, 141, 159, 238
Liddell Hart, Basil Henry, 158
Lihn, Enrique, 96, 103, 107, 212-14, 327, 339
Lindsay, Vachel, 326
Lira, Rodrigo, 96, 100-105, 214, 215, 327
López, Carolina, 26, 69, 81, 72, 85, 126, 132, 133, 228, 337, 341
López Velarde, Ramón, 340
Louÿs, Pierre, 325
Lowry, Malcolm, 315
Loyola, Hernán, 162
Lugones, Leopoldo, 238, 300
Luna, Dimas, 133, 134, 247, 253
Lute, El, 357
Lynch, David, 215
- Maeztu, Ramiro de, 300
Mailer, Norman, 83
Mallarmé, Stéphane, 234, 286
Mallea, Eduardo, 30, 301, 302
Mandel'stam, Osip, 115
Mann, Thomas, 32, 64
Mansfield, Katherine, 135
Manzoni, Celina, 345
Maquieira, Diego, 96, 97, 109, 214
Marcabru, 198, 231
Marechal, Leopoldo, 30, 32
Marías, Javier, 149, 164, 286, 314, 332, 340
Marín, Germán, 77
Mariscal, Javier, 150
Maristain, Mónica, 335, 349
Marsé, Juan, 244, 245, 252, 340
Martí, José, 238

- Martín Gaité, Carmen, 201
 Martín-Santos, Luis, 295
 Martínez, Ibsen, 321
 Martínez, Juan Luis, 96
 Martínez Estrada, Ezequiel, 30
 Martínez Rivas, Carlos, 192
 Marx, fratelli, 48, 293
 Masters, Edgar Lee, 332
 Mastretta, Angeles, 41, 337
 Maupassant, Guy de, 174
 Maurras, Charles, 175
 McCarthy, Cormac, 197, 198
 McCullers, Carson, 84, 194
 Melville, Herman, 59, 193, 281, 282
 Mendoza, Eduardo, 340
 Mérimée, Prosper, 224
 Merton, Thomas, 178
 Meruane, Lina, 74, 76, 77, 80, 81, 85
 Messagier, Matthieu, 192
 Miliani, Domingo, 37, 38, 45, 46
 Millán, Gonzalo, 96
 Miller, Henry, 191, 192
 Miró, Joan, 137
 Miserachs, Xavier, 304
 Mistral, Gabriela, 51, 76, 78, 95, 96, 339
 Monsiváis, Carlos, 201, 349
 Montale, Eugenio, 339
 Montané, Bruno, 97
 Monterroso, Augusto, 63, 64, 148, 331
 Montiel, Mauricio, 348
 Monzó, Quim, 123
 Morales, Beltrán, 109
 Moreno, María, 321
 Morrell, Lady Ottoline, 135
 Mosley, Walter, 150, 151
 Mujica Lainez, Manuel, 30, 301-303
 Munro, Hector Hugh, *si veda* Saki
 Murat, Gioacchino, 117
 Murillo Fort, Luis, 198
 Nabokov, Vladimir, 34
 Navales, Ana Maria, 134, 135, 259, 261, 262
 Neruda, Pablo, 51, 60, 78, 93, 95, 98, 118, 161, 162, 177, 196, 299, 339
 Nerval, Gérard de, 332
 Nervo, Amado, 238, 326, 344
 Neuman, Andrés, 156, 157
 Niederle, Helmut, 266
 Nietzsche, Friedrich, 218
 Novalis, 123
 O'Higgins, Bernardo, 217
 Ocampo, Silvina, 30, 172, 330, 337
 Ochoa, Arnaldo, generale, 167
 Omero, 282
 Onetti, Juan Carlos, 239
 Orazio, 169
 Orellana, Carlos, 72
 Orwell, George, 47, 48
 Owen, Gilberto, 326
 Oyarzún, Luis, 79
 Padilla, Ignacio, 348
 Pagespetit Martori, Pilar, 116
 Palahniuk, Chuck, 215
 Panero, Leopoldo María, 127, 344-45
 Paniagua, Lola, 150
 Pardo Bazán, Emilia, 107
 Parra, Colombina, 79
 Parra, Nicanor, 50-53, 78, 79, 93, 96-100, 139, 140, 171, 172, 213, 214, 239, 327, 339, 344, 346
 Parra, Sergio, 74
 Parra, Violeta, 76, 78, 79, 96, 99, 104, 158
 Pascal, Blaise, 140, 346
 Pascoe, Juan, 266
 Paso, Fernando del, 315
 Pauls, Alan, 219-21, 269, 321
 Paz, Octavio, 78, 239, 339
 Peckinpah, Sam, 48
 Pepe, José Macia, detto, 38
 Pepys, Samuel, 325

- Pèrec, Georges, 170
 Pérez-Reverte, Arturo, 340
 Peri Rossi, Cristina, 63
 Pessoa, Fernando, 238
 Pezoa Véliz, Carlos, 69, 96, 163, 164, 338
 Phoenix, River, 120, 121
 Picasso, Pablo, 71, 137, 188
 Pigafetta, Antonio, 268
 Piglia, Ricardo, 33, 34, 37, 219
 Pinochet, Augusto, 79, 86, 213, 312, 313, 320, 336
 Pinto, Rodrigo, 75, 76, 222
 Piñera, Virgilio, 122
 Piñon, Nélida, 108
 Pitol, Sergio, 141, 142, 201, 348, 349
 Pizarnik, Alejandra, 330
 Pla, Maurici, 123
 Planells, Àngel, 136, 137, 244, 245, 248
 Planells, Joan, 115, 116, 136
 Podolski, Sophie, 192
 Poe, Edgar Allan, 152, 159, 326, 332
 Pombo, Àlvaro, 340
 Ponsdomènech, Josep, 166, 167, 248, 254
 Porta, Antoni García, 26, 130, 131, 338
 Pound, Ezra, 198, 339
 Poussin, Nicolas, 127
 Prades, conte di, 253
 Prat, Arturo, 350
 Presley, Elvis, 339
 Proust, Marcel, 205, 215
 Pseudo Longino, 332
 Puértolas, Soledad, 201
 Puig, Manuel, 106, 220, 239
 Puigdevall, Ponç, 123, 159, 160
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 134
 Putin, Vladimir, 213
 Pynchon, Thomas, 193
 Quevedo, Francisco de, 235, 236, 238
 Quiroga, Horacio, 331
 Ramos, Ramón, 243
 Reeves, Keanu, 120
 Reich, Wilhelm, 156
 Renard, Jules, 174, 223, 332
 Reus Morro, Jaume, 149, 150
 Rey d'Harcourt, Domingo, colonnello, 262
 Rey Rosa, Rodrigo, 144, 147, 148, 181, 210-12, 321
 Reyes, Alfonso, 293, 299, 300, 326, 332
 Rigaut, Jacques, 209
 Rimbaud, Arthur, 38, 158, 235
 Riquer, Martín de, 198
 Riviere de Caralt, Ferran, 253
 Rojas, Gonzalo, 214
 Rojas, Manuel, 62, 72, 106, 121
 Rokha, Pablo de, 51, 77, 78, 96
 Romero, Totó, 72
 Rousseau, Jean-Jacques, 283
 Roussel, Raymond, 143
 Rubió, Anna, 123
 Rulio, Juan, 106, 312, 318, 320, 325, 327, 331
 Ruyra, Joaquim, 120, 166, 254
 Sábato, Ernesto, 30, 106, 119, 239, 267, 268, 299, 301
 Saccomanno, Guillermo, 219
 Sackville-West, Vita, 135
 Sada, Daniel, 321, 337, 348
 Sagarra, Joan de, 119, 254
 Sagarra, Josep Maria de, 254
 Saki, 171
 Salazar Bondy, Sebastián, 312
 Saldivia, sorelle, 217
 Sallustio, 206
 Salvat-Papasseit, Joan, 167
 Sánchez Ferlosio, Rafael, 186
 Sánchez Mazas, Rafael, 186, 187
 Sandburg, Carl, 298
 Sander, August, 295
 Santi, 121, 122, 248

- Santiago, Mario, 40, 47-49, 74, 99, 265, 266, 333, 338, 348
 Sarraute, Nathalie, 76
 Satie, Erik, 188, 231
 Schnitzler, Arthur, 231
 Schwob, Marcel, 224, 293, 299, 332
 Sebastián, 246, 247
 Sebastiano del Piombo, 232
 Serra, Narcís, 246, 247
 Serrano, Marcela, 337
 Shakespeare, William, 78, 79
 Shaw, George Bernard, 33
 Shelley, Percy Bysshe, 239
 Sidney, Philip, 332
 Simon, Claude, 76
 Skármeta, Antonio, 107-109, 338
 Slawomirski, Jerzy, 123
 Smyth, Ethel, 135
 Soames, Enoch, 172, 173
 Sodoma, *si veda* Bazzi, Giovanni Antonio
 Sofocle, 245
 Solar, Xul, 298
 Soriano, Osvaldo, 31, 32, 35, 37
 Soult, Nicolas, 117
 Stalin, 25, 206
 Stendhal, 76, 88, 180, 215, 313
 Sterne, Laurence, 159, 236
 Stevenson, Robert Louis, 33, 145
 Storni, Alfonsina, 104
 Strachey, Giles Lytton, 135
 Stroessner, Alfredo, 320
 Sturluson, Snorri, 158
 Sun Tzu, 138
 Swift, Jonathan, 57, 175-77, 330

 Tablada, José Juan, 238, 326, 340
 Taibo II, Paco Ignacio, 349
 Teillier, Jorge, 96, 107, 212, 214, 327, 339
 Teitelboim, Volodia, 107-109, 357
 Teresa d'Àvila, santa, 107, 127
 Terrades, Andreu, 150
 Terrades, Steva, 150
 Thomas, Dylan, 25
 Thompson, Hunter Stockton, 135, 136
 Thompson, Jim, 151
 Thoreau, Henry David, 193, 283
 Tierno Galvan, Enrique, 201
 Tiziano, 232, 233
 Tolstoj, Lev, 234
 Tomeo, Javier, 117, 118, 158
 Trakl, Georg, 52
 Trallero, Rosa de, 248
 Trallero, Santiago, 248
 Traven, B., 192
 Trockij, Lev, 44, 266
 Turgenev, Ivan Sergeevic, 178-80
 Turmeda, Anselm, 246
 Tusquets, Esther, 201
 Twain, Mark, 193, 225, 281-83, 285-90, 292, 333
 Tzara, Tristan, 192

 Umbral, Francisco, 331
 Unamuno, Miguel de, 300
 Ungar, Antonio, 321
 Uribe, Armando, 109

 Vaché, Jacques, 209
 Valenzuela, Samuel, 72, 73
 Valéry, Paul, 30
 Vallcorba Plana, Jaume, 123, 200, 230-32
 Valle-Inclán, Ramon Maria del, 314, 315
 Vallejo, César, 98, 196, 299
 Van Sant, Gus, 120
 Vargas Llosa, Mario, 40, 106, 239, 303-308, 310
 Vasari, Giorgio, 189, 191
 Verlaine, Paul, 174
 Vermeer, Jan, 146
 Vernet, Horace, 189
 Vicario Cabrera, Gervasio, 316
 Vidal, Peire, 198

Vila-Matas, Enrique, 63, 114,
 143, 148, 164, 165, 295-98,
 314, 332, 336, 337
 Villaurrutia, Xavier, 339
 Villon, François, 188
 Villoro, Juan, 144, 164, 181, 191,
 192, 262, 321, 348, 349
 Vogel, Henriette, 123
 Volkow, Veronica, 266
 Vollmer Adams, Joan, 316
 Volpi, Jorge, 336, 337, 348
 Voltaire, 238, 344
 Vonnegut, Kurt, 106

 Waldo, 247
 Wallace, David Foster, 215
 Wallraff, Günter, 228

 West, Fred, 218
 Whitman, Walt, 162, 196, 282,
 299, 300
 Wilcock, J. Rodolfo, 158, 159,
 292-94, 319
 Wilson, Edmund, 34
 Wittgenstein, Ludwig, 76, 98,
 215, 294
 Woolf, Leonard, 135
 Woolf, Virginia, 135

 Yurkievich, Saúl, 162

 Zagallo, Mário, 38
 Zola, Émile, 174
 Zurita, Raúl, 96
 Zweig, Stefan, 231

*(Dedicato a Roberto Bolaño
e a chi gli vuole bene...)*